" علامات " : في بيت النقد العربي الجاد

حينما أطلت " علامات " قبل ستة أعوام كانت تسعى لتشق لنفسها خطاً وتزاحم من أجل موطىء قدم بين مجلات النقد وربما كان حينها من راهن انها لن تستمر طويلاً ، فالنقد الأدبي مجال واسع متعدد المدارس والمشارب ، وهو فوق ذلك مجال علمي قد لا يستهوي سوى قلة متخصصة .. لكن كان من الواضح للقائمين على المجلة مدى الحاجة الكبيرة في الساحة الثقافية العربية العريضة لهكذا مجلة ! فكان الاصرار على الاستمرار .!

وأكبر الظن أن المثقف والمفكر والقارىء العربي .. قد احتفى بهذه المجلة وأولاها ثقته .. مما مكنها ، ليس فقط على الاستمرار - ، وهذه مسألة في عالمنا العربي في غاية الأهمية - وإنما في التوسع والتنوع والتجديد فيما تقدمه على مستوى ما تقدمه من ناحية ، وذلك في سعيها على مواكبة ما تقدمه الساحة النقدية عربياً ودولياً من نظريات ومفاهيم ومدارس . وكذلك أن تتوسع من حيث رقعة التواصل ، وذلك بالسعي إلى توسيع رقعة توزيعها واقتحامها بقاع وعوالم جغرافية جديدة . والمجلة إذ تفضل ذلك ، فإنها تهدف نحو محاولة جادة أن تستجيب لطموحات ورغبات قرائها العرب وغير العرب - من جميع أرجاء الدنيا -.. فالرسائل والاتصالات تكاد تطال كل العالم ، إنها تسعى

عن طريق من يساهمون فيها .. وهم أيضاً من جميع أنحاء العالم ، وينتمون إلى مختلف المدارس النقدية الكلاسيكية والحديثة إلى أن تكون " بيت النقد العربي الجاد ".

إن " **علامات** " تسعى - عن طريق كتابها وقرائها - لتقديم نموذج المجلة العربية النقدية الرصينة ، التي يوجد فيها كل رصين وجاد من مفاهيم ونظريات وأدوات النقد التي تمكن ليس فقط لهم ولسبر أغوار النصوص الإبداعية وإنما أن ترسم لوحة ما سيكون عليه النقد في عالمنا المعاصر ، وهو بلا شك سيطال الحياة الثقافية برمتها .!

إن الذي يطّلع علَى مواد أعداد " **علامات** " السابقة ، سيجد صدىً واضحاً لما نقول ، والعدد الذي بين أيدي القارىء ، تتجاور فيه الأبحاث النظرية ، بجوار التطبيقية ، والتي نطلع فيه على ما توصل إليه النقد العربي والجديد في الدراسات النقدية الدولية ، إنما يقدم نمطاً مما نعمل معاً على تكريسه . ولن نتردد بالقول : إن الإبداع بخير مادام النقد بخير ، ومن ثم عافية " علامات " تبشر بصحة " **الراوي** " و" **نوافذ** ".. وغيرها من إصدارات النادي ، في سعيه لتواصل جاد وبناء . والله من وراء القصد ...

أسرة التحرير

الأدب المقارن وتحديات القرن المطل :

الدراسات الترجمية

هل يمكن أن تكون بديلة للأدب المقارن ؟

حسام الخطيب*

---

* أستاذ الأدب المقارن في جامعتي قطر ودمشق

نقدم فيما يلي دراسة لكتاب مثير بعنوان : " الأدب المقارن ، مقدمة نقدية " للكاتبة الإنكليزية سوزان باسنت . وقد صدر هذا الكتاب في بريطانيا وأمريكا عام ١٩٩٣ ، وأعيدت طباعته عام ١٩٩٥ ، وأثار مناقشات حادة متضاربة الاتجاه ، وهو ينتمي إلى تيار " الدراسات الأنثوية Feminine Studies " الذي يشكل اليوم تياراً فكرياً أدبياً في الغرب ولاسيما في أمريكا الشمالية وبريطانيا وإلى حد أقل في فرنسا والبرازيل . وبوجه عام يعرض هذا التيار بدائل للثقافة العالمية الراهنة التي يعتبرها ثقافة ذكورية مشحونة بالتعصب والتحزبات. وفيما يقدمه هذا التيار هناك أمور واستبصارات يمكن أن يكون لها أساس ، ولكن هناك شطحات وتطرقات كثيرة يصعب أن تؤخذ بجد . وربما كان كتاب سوزان باسنت ممثلاً أصدق تمثيل لهذا التأرجح للدراسات الأنثوية بين الادهاش والابتكار من جهة وبين الإسراف والغلو من جهة أخرى .

— ١ —

مقابل تدفق المعلومات العلمية عن انتعاش الأدب المقارن في أمريكا وبقاع أخرى كثيرة من العالم ، وتشعبه واتساع رقعته جغرافياً ومعرفياً وما قد يؤدي إليه هذا التشعب من مساس به كنسق معرفي له منطقته ومنطقه ومنهجه وحدوده وأهدافه ، مقابل ذلك هناك أصوات

بريطانية بوجه خاص بدأت تتحدث في الثمانينات والتسعينات حديثاً مباشراً عن انهيار مصطلح الأدب المقارن ، وأفول أهميته . وفي وصف ذلك تستعمل الباحثة البريطانية سوزان باسنت Susan Bassnett كلمة (declined) وهي كلمة قوية تستعمل في التاريخ مثلاً للدلالة على الأفول والاضمحلال كقولهم : The Decline of the Roman Empire . وفي كتاب لها جديد (١٩٩٣) أعيدت طباعته عام ١٩٩٥ ، تكتب باسنت فصولاً حول انهيار الأدب المقارن ، إلا أنها لا تنكر الحجج التي تفيد أن تطبيقات الأدب المقارن حية منتعشة . وهذه هي عبارتها في استهلال الفصل السابع الذي يتضمن مرافعتها لإحلال حقل (الدراسات الترجمية Translation Studies)(١) محل الأدب المقارن :

" إن الفصول الأولى من هذا الكتاب أفادت أن مصطلح (الأدب المقارن) قد اضمحلت أهميته في السنوات الأخيرة ، ولكنها أيضاً بينت أن التطبيق المقارني حي ومعافى ومنتعش ولكن تحت تسميات أخرى"(٢).

وانطلاقاً من ذلك تقدم سوزان باسنت مناقشة متماسكة وطويلة ومتحمسة لصالح نسق معرفي جديد هو " الدراسات الترجمية " ، وهي لا تقف وحدها في هذا المضمار ولكنها تمثل الفئة الأكثر طموحاً وربما الأكثر معارضة لفكرة الأدب المقارن ومصطلحه ، وقد يكون مفيداً أن نقدم تلخيصاً لآرائها وحججها بوصفها أقوى الأصوات التي تحاول أن تهز مؤسسة الأدب المقارن جهاراً وبطريقة تهجمية مباشرة ؛ مع العلم أن الأدب المقارن كان دائماً سيء الحظ في بريطانيا وقوبل منذ البدء بارتياب علمي شديد ، ومازالت دراسته مترددة ومتعثرة في الجامعات البريطانية .

تشير باسنت إلى أن العلاقة بين الأدب المقارن ودراسة الترجمة كانت دائماً علاقة معقدة وإشكالية . وهناك رأي سائد مفاده أن الترجمة فعالية تتطلب موهبة أقل وإبداعاً أدنى فكأنها عمل آلي يمكن أن يقوم به متدربون متواضعون ويكون أجرهم تبعاً لذلك في مستوى تواضعهم . وهذه آراء قديمة متجددة لها شواهد في مختلف العصور وفي أكثر البلدان .

وتذكر باسنت أنه في مطلع التسعينات بدأت مجموعة من الدارسين تنادي بنظرة مختلفة تدحض الآراء الشائعة وتصحح النظرة إلى الترجمة في ضوء الاتجاهات الحديثة في فهم النصوص ، ولاسيما اتجاهات ما بعد البنيوية أو امتدادات البنيوية Post Structuralism التي أنكرت وجود قراءة واحدة دقيقة محددة للنصوص . وتوصلت هذه الآراء إلى وجود موقف انفصامي Schizophrenic من الترجمة . فكيف يمكن للإنسان أن يؤمن بمقولات القراءة المفتوحة والإمكانات الهائلة للنصوص وأن يتحدث في الوقت نفسه عن الترجمة بوصفها " تخون " ، و" تقزم" و" تخفض" و" تفقد " أجزاء من النص الأصلي، وأنها " تابعة "، و" آلية "، و" ثانوية " وأن الشعر يضيع من خلال الترجمة ، وأن من الكتابات ما لا يمكن ترجمته .

بل هناك من الباحثين - أو على الأصح من الباحثات - من تعرض لتحليل الموقف المتناقض من الترجمة في ضوء التحزبات الذكورية ضد الأنثى ، مثل لوري تشامبرلين Lori Chamberlain التي حللت عبارة أوروبية متداولة عن الترجمات وهي : الجميلات الخائنات les belles infidels ، وبينت أن الترجمة بوصفها كلمة مؤنثة تثير التحزب وتسمح بتقبل الفرضية الذكورية المغلوطة التي تفيد أن الجميلة غير

مخلصة ، وبالتالي أن الترجمة إما أن تكون قبيحة ودقيقة وإما أن تكون جميلة ولكن غير أمينة . وتوغل التحليلات في هذا الشأن وتشرق وتغرب وتتهم على الطريقة السائدة في كثير من الدراسات الأدبية والسايكولوجية الشائعة في هذه الأيام .

وتطابق باسنت صوتها مع صوت عدد من الباحثات في الترجمة بدأن في الثمانينات بمراجعة المرددات السائدة عن الترجمة من خلال المقولات الشائعة في عقود الزواج ، ولاسيما من ناحية استعمال مصطلح " الخيانة infidelity " وغيره من المصطلحات التي يقوم عليها عقد الزواج ، وأخذن بإعادة النظر في التفكير الذي يضع النص الأصلي في مرتبة فوق النص المترجم . وتذكر باسنت عدداً من أسماء الدارسات المعنيات بهذا الاتجاه مثل : باربارا جونسون Barbara Johnson وباربارا غودارد Barbara Godard وشري سايمون Sherry Simon وآني بريست Annie Brisset وغيرهن .

ومن أهم ما تقرره باسنت أن :

" التحدي للأصل ، شأنه شأن تحدي القاعدة العامة أو فكرة القراءة الوحيدة الصحيحة ، ليس إلا جزءاً من استراتيجية واسعة المدى تتبناها موجة ما بعد الحداثية ؛ ومفادها أنه بدلاً من القراءة من أجل الحقيقة عليك أن تقرأ اليوم من أجل فك الرموز "(٣).

وهكذا تجري اليوم إعادة نظر بالنصوص والتقييمات القديمة في ضوء المفهومات القرائية الحديثة ، وينعكس ذلك على الترجمة حيث تثار أسئلة لا حصر لها ولم تسأل من قبل ، وهي كفيلة بتوليد نظرة جديدة تماماً إلى الترجمة . وضمن هذه الأسئلة :

– لماذا تقدم بعض الثقافات على الترجمة بقوة وتعزف عنها ثقافات أخرى؟

– ما هي العلاقة في التاريخ الأدبي بين النشاط الترجمي الشامل وإنتاج نصوص انتهت إلى أن تصبح مرسمة Canonical . وغير ذلك كثير ؟

وتقدم الكاتبة أمثلة لأبحاث كثيرة تناولت دور الترجمة في تاريخ الثقافة الأوروبية ، وكلها تنتمي إلى ما تسميه المرحلة الأولى من نشأة الدراسات الترجمية ، وهذه المرحلة قامت على أساس دحض الأحكام والمرددات الشائعة حول الترجمة وهز القناعات السائدة . وهي مرحلة معتمدة بطبيعة الحال على نظرية تعدد الأنساق polysystems theory . وكان في مقدمة مهماتها الفكرية تقويض الفهم التقليدي للترجمة الذي يقوم على أساسه مفهوم المعجم ثنائي اللغة ، والذي مفاده أن الترجمة بين لغتين ممكنة بسبب وجود مسبق للمعادل الفكري بين نظامين [المترجم منه والمترجم إليه] . وهكذا آمنت أجيال وأجيال من المترجمين بالتعادل equivalence وسعت إلى تعريفه من خلال مقولات التماثل sameness ، مع بروز آراء تفيد أن التماثل يمكن أن يفهم بطرق مختلفة وأنه عرضة للأخذ والرد ، ولكنه ممكن على أية حال(٤).

والمشكلة في مثل هذه النظريات التعادلية القائمة على افتراض وجود التماثل أنها تهمل وجود علاقات تراتبية hierarchical بين المنشأ والنص المستهدف والثقافات ، وتفترض أن الترجمة تعمل عملها على محور عمودي بين نظامين متمركزين بشكل متطابق ، مما تنكره نظرية تعدد الأنساق .

" التلاعب بالأدب "

أما المرحلة الثانية فقد بدأت في منتصف الثمانينات بظهور كتاب " التلاعب بالأدب "[٥] Manipulating Literature عام ١٩٨٥ ، وهو مجموعة دراسات استهدفت الانتقال من موقف نقض الخطاب السابق حول الترجمة إلى مهمة رسم خرائط ومتابعة لأنماط من فعاليات الترجمة في فترات زمنية محددة . وبقي التأكيد في هذه المرحلة متركزاً على نسقية الهدف ، ولكن بدأ يظهر إلى جانب ذلك جهد كبير في مجال البحث التاريخي . ومن الدراسات البارزة التي ظهرت في الكتاب المذكور أعلاه وسجلت انتقالاً حاسماً من الأصول البنيوية العامة لنظرية تعدد الأنساق باتجاه مقاربة للترجمة مبنية على أصول ما بعد البنيوية ، دراسة محددة الهدف أجريت على اللغة المجازية التي يستخدمها التراجمة كما تشاهد في مقدماتهم ومراسلاتهم وبياناتهم المتعلقة بعملهم .

وقد ظهرت في كتاب " التلاعب بالأدب " أيضاً مقالة رائدة من تأليف ثيو هيرمانز Theo Hermans عن مترجمي النهضة الذين عملوا باللغات الهولندية والإنكليزية والفرنسية ، وهي تصنف طرق استخدامهم للمجاز بغية توصيف عملهم والكشف عن أنماط التفكير فيه . وقد بين هيرمانز كيف أن مجموعات المجازات التي استخدمها المترجمون تعكس تفكيرهم حول دور الترجمة وموقعها في عصرهم .

ويمكن اعتبار المرحلة الحالية من دراسة الترجمة هي المرحلة الثالثة أو مرحلة ما بعد البنيوية . وهي تتصور الترجمة على أنها عملية في سلسلة عمليات التلاعب بالأدب ، حيث يحل مفهوم التعددية محل

دوغمائيات الإخلاص للنص الأصلي وحيث يجري تحدي فكرة الأصل من خلال منظورات متعددة ومن خلال اعتبار الترجمة واحدة من الإستراتيجيات الأدبية المهمة .

نظرية لوفيفير Lefivere :

وحسب تقديرات سوزان باسنت بدأت هذه المرحلة الثالثة بإرهاصات لوفيفير (١٩٧٦) حول تحديد هدف النظام المعرفي الجديد (الدراسات الترجمية) ؛ إذ أوضح لوفيفير أن :

" هدف هذا النظام المعرفي هو التوصل إلى نظرية شاملة يمكن أن تستخدم دليلاً لإنتاج الترجمات . ومن شأن هذه النظرية أن تغتني باستمرار بفضل تطويرها على أساس محاجات غير مستوحاة من الوضعية الجديدة neopositivism ولا التأويلية hermeneutics ... ويجري تفحصها باضطراد من خلال تواريخ الحالات case - histories "(٦).

وخلال السنوات الخمس عشرة التي تلت ، جرى تأكيد هذا الهدف من قبل لوفيفير وباسنت في إطار التطورات الهائلة التي حدثت في حقل الدراسات الأدبية :

" ... ومع تطور (الدراسات الترجمية) إلى نظام معرفي قائم بذاته ، بمنهجية مستندة إلى المقارنيات والتاريخ الثقافي . ومازالت الترجمة قوة تشكيل رئيسية في تطور الثقافة العالمية ، ولا تستطيع أية دراسة في الأدب المقارن أن تنجز دون اكتراث بالترجمة "(٧).

وهذا هو الجانب الذي يعنينا في الدراسة الحالية ، وهو أهمية الترجمة في الدراسات المقارنية . وإن سوزان باسنت لتمضي قدماً في تتبعها تاريخ تطور فهم الترجمة والوعي بآلياتها وتغير أولويات التركيز في تحليل عملياتها ، وتتوصل بالنهاية إلى استنتاجات لا تخلو من الغرابة وتستحق أن تقرأ وتناقش بجدية ، وإنها لتنهي عرضها المثير بملاحظات أشد إثارة مستقاة مما تسميه : النظرية الأنثوية للترجمة Feminist Translation Theory .

وتستشهد بأعمال دارسات انطلقن من موقف إسقاط العلاقات الزوجية على العلاقة الترجمية : النص الأصلي / الزوج ، والترجمة / الزوجة ، والمترجم / العبد ، وذهبن مذاهب شتى ، وهي مذاهب منبثقة من حماسة اكتشافات ذهنية جديدة وتطلعات رغبية صارخة لم تتعرض بعد إلى تفحص موضوعي دقيق ويصعب أن تعتبر متجانسة ضمن إطار نسق فكري متأصل . ومع ذلك من المفيد أن نأخذ اقتطافات تشير إلى هذه المناحي من التفكير التي لا يستبعد أن تتطور في المستقبل إلى تنظيرات ذات شأن :

١ - " وفقاً لما حرصت النظرية الأنثوية على إظهاره ، فإن الاكتراث هو عامل مفتاحي في العمليات المعرفية وفي التطبيق النقدي... إن المترجمة الأنثوية إذ تؤكد اكتراثها النقدي ، وابتهاجها بالممارسة التي لا تكل لإعادة القراءة وإعادة الكتابة rereading and rewriting، تتباهى بعلامات تلاعبها بالنص . إن المعالجة الأنثوية للنص في الترجمة من شأنها أن تؤدي إلى إنهاء موقف المترجم المتواضع المتواري "[٨].

٢ - هناك مترجمات أنثويات غير متواضعات ومتباهيات بتملكهن وإعادة تملكهن للنصوص ، ويؤكدن حقهن في تشكيل النص الأصلي والتصرف به .

٣ - هناك مترجمات يؤكدن أن عملهن في الترجمة هو نشاط سياسي وأن " الترجمة هي عملية اختراع لغوي تؤدي غالباً إلى إغناء النص بدلاً من خيانته "(٩). ويشارك في هذا الرأي تراجمة [لكي نتجنب التذكير والتأنيث] من كندا والبرازيل . فبعض التراجمة من البرازيل يؤكدون حقهم ، بوصفهم برازيليين ، في إعادة قراءة وإعادة تملك الأدب الأوروبي المرسم Canonical ، في حين أن المترجمات الكنديات يعتبرن الترجمة جوهرية بالنسبة لوجودهن بوصفهن مزدوجات اللغة [بين الفرنسية والإنكليزية] وكذلك بوصفهن مكافحات ضد القيم المتركزة حول رمز معين . و"يظهر الفريقان كلاهما اهتماماً بالتوصل إلى ممارسة ترجمية واصطلاح ترجمي من شأنهما أن يؤديا إلى كسر طوق التراث الأوروبي حتى في أثناء عملية بثه "(١٠).

- ٢ -

خلاصة حول مستقبل الأدب المقارن ودراسات الترجمة

خلافاً لكل مواعظ سوزان باسنت بشأن التخلص من عبودية

المترجم للنص الأصلي وضرورة تطوسه إزاء النص ، ومع التقدير الشديد لحماستها في الاكتشاف ، نرى أن الأمانة (المزعومة) تقتضي أن نكون هنا أكثر دقة في العرض لأن المؤلفة تلخص الموقف كله من الأدب المقارن والدراسات الترجمية ، بل تكاد تلخص كتابها في ثلاث صفحات ، ولا ندري كيف ينفع التطوس إزاء النص الأصلي وأية مصداقية للنقل يمكن أن تتوافر من خلال تطبيق نظريات المؤلفة على الموقف الحالي . هل ستقبل ذلك على أنه تمرد على المركزية الأوروبية وإثبات لوجود المترجم ووجود ثقافته أم تراها ستعترض وتتبرأ من اجتهادات المترجم وتصرفه بالنص ؟

وفيما يلي إذن ترجمة (أمينة أو شبه أمينة) لخاتمة هذا الكتاب المثير يحاول فيها المترجم أن يتوارى بتواضع إلى أقصى حد (على طريقة العبودية القديمة للنص الأصلي !!).

" إن الحجم فوق العادي للعمل الذي يأخذ مجراه في الوقت الحاضر في حقل الدراسات الترجمية ، والمجلات الجديدة الآخذة بالظهور، وتعدد المؤتمرات الدولية ، وعدد الكتب التي تؤلف وأطروحات الدكتوراه التي تنتج ، هذه كلها شواهد على حيوية هذا الحقل من الدراسة الذي كان عرضة للتهميش وعدم الاحترام . ولأن دراسات الترجمة تستقي من منهجيات مختلفة فقد أصبحت حقلاً متداخل الأنظمة حقاً . ولعله يكون من الأفضل لو استعمل هنا مصطلح مثل (الدراسات الثقافية والمتداخلة) أو (دراسات المثاقفة) . وكذلك من الصعب أيضاً أن ينظر إلى هذا الحقل اليوم على أنه صنف ثانوي في إطار الأدب المقارن، وذلك لأن مصطلح الأدب المقارن ، من جهة ، وعلى نحو ما حاول الكتاب الحالي أن يبينه ، أصبح اليوم ضئيل المعنى – على أنه لم يكن

أبداً ذا معنى قوي منذ نشأته – ومن جهة أخرى لأن هذا الحقل يغطي جملة من الموضوعات الحيوية بينما الأدب المقارن ، بوصفه ممارسة شكلية ، آخذ في الانحدار .

وهناك طبعاً مدارس مختلفة في التفكير بشأن العلاقة بين دراسات الترجمة والأدب المقارن . فهناك الذين مازالوا حتى الآن ينظرون إلى الترجمة على أنها فعالية هامشية ويرفضون الآراء التي قدمتها جماعة الأنساق المتعددة ويتمسكون بفكرة كون الأدب قوة تمدينية شاملة . ويميل مثل هؤلاء الدارسين بوضوح إلى المركزية الأوروبية في نظرتهم ، ويواصلون الإيمان باستمرار بقانون (الأعمال العظيمة) . وهناك أيضاً أولئك الذين يجادلون بأن دراسات الترجمة يجب أن تبتر صلتها بالأدب المقارن بتراً كلياً، نظراً لأن الطرفين لا يجمعهما جامع مشترك ولكل منهما اهتمامات ومنهجيات مختلفة . وإنهم ليحتجون بأن الأدب المقارن مازال مشدوداً إلى وثاق الشكلية وغارقاً في مناضلة حالة أزمته الراهنة ، وأن انهماكه بهذه الحالة من القلق من شأنه أن يخرب النظام المعرفي للدراسات الترجمية ، الحديث النشأة ، الذي تتركز اهتماماته الصحيحة في النواحي التاريخية واللغوية .

وليس أي من هذين الموقفين يستحق أن يتبع . فلقد سعى الكتاب الحالي إلى أن يبين أن أزمة الأدب المقارن تنبثق من تراث وضعية المركزية الأوروبية في القرن التاسع عشر ومن رفض للاكتراث بالمرامي السياسية للتحول الثقافي الدولي ، التي هي جوهرية لأية فعالية مقارنية . وقد جرى الاحتجاج أيضاً أن الأزمة المزعومة لا يعانيها المقارنون الافارقة ولا الهنود ولا الصينيون ولا الأمريكيون اللاتينيون لأنهم أقاموا الدراسات الأدبية المقارنة على قاعدة أيديولوجية مختلفة ،

ولم يتخذوا نقطة انطلاق لهم الفكرة المجردة لجمال كوني عابر للقارات بل الحاجات الفورية لثقافاتهم الخاصة . وإحدى الحاجات الحاسمة ذات الإلحاح المستمر هي إغناء للغة (أو اللغات) القومية وتطويرها . وإن نظرية تعدد الأنساق تقدم نظرة لتناول هذه العملية من التطور لا من خلال مصطلحات التأثيرات والحركات ، وإنما من خلال المصطلحات الملموسة لسياسات الترجمة والاستراتيجيات الترجمية . ما الذي يترجم ؟ ومتى ؟ ومن قبل من ؟ وكيف يجري استقباله ؟ وماذا يكون من أمر موقعه في الثقافة المستهدفة ، تلك هي أسئلة جوهرية ، ولكنها لا تطرح من قبل الذين يسمون أنفسهم متخصصين في الأدب المقارن ، ولكن من قبل أولئك المنتسبين إلى العمل في حقل دراسات الترجمة . ذلك لأن وظيفة الترجمة أن تتعامل مع السلطة ومع القوة ، أو كما يقول أندريه لوفيفير :

" ليست الترجمة مجرد نافذة مفتوحة على عالم آخر ، أو نوع من الانشغالات التافهة ، كلا ، إن الترجمة قناة تفتح ، غالباً مع شيء من التحوط ، لينفذ من خلالها تأثير أجنبي إلى الثقافة المحلية ، فيتحداها بل يسهم في تخريبها "[١١].

وفي مقدمتها لمجموعة من المقالات بعنوان : " الترجمة ، والتاريخ ، والثقافة " (١٩٩٠) ، احتج لوفيفير وباسنت [مؤلفة الكتاب الحالي] بأنه قد آن الأوان لمراجعة فكرة تهميش الترجمة في إطار الأدب المقارن :

" ... ومع تطور دراسات الترجمة إلى نظام معرفي قائم بذاته بمنهجية مستندة إلى المقارنيات والتاريخ والثقافة فقد آن الأوان لإعادة

النظر . ومازالت الترجمة قوة تشكيل رئيسية في تطور الثقافة العالمية . ولا تستطيع أية دراسة في الأدب المقارن أن تنجز دون اكتراث بالترجمة[١٢].

وبينما يواصل الأدب المقارن الجدال بشأن إمكان اعتباره نظاماً معرفياً أو عدمه ، تصر دراسات الترجمة بصلابة على أنها نظام ، ويبدو ما يتصف به العمل في هذا الحقل من قوة وطاقة على امتداد العالم تأكيداً لهذا الموقف . وقد آن الأوان لإعادة النظر في العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة ، ولبدء بداءة جديدة[١٣].

وفي عام ١٩٧٩ ، عملت مقالة هيدي هارتمان المعنونة : " الزواج غير السعيد بين الماركسية والأنثوية " على عرض سلسلة من المسائل من خلال استعمال مجاز " الزواج " . وتساءلت : هل من الممكن رأب الصدع أم أن الأوان قد آن للطلاق ؟ ويحسن بنا أن نستعير هذا المجاز للعلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة ، حيث كان هناك تقليدياً شريكان متسلط وتابع ، والأدب سيد الترجمة . وإن إعادة تحديد العلاقة كفيل بأن يغير ميزان القوى هذا ، وأن يحول دراسات الترجمة إلى شريك رئيسي وأن ينهي سيطرة الأدب المقارن .. وهذا إجراء معقول ليس فقط على أساس الحالة الراهنة لهذين الحقلين ، ولكن أيضاً على أساس الموضوعات المختلفة للدراسة . ذلك أن الأدب المقارن كافح وكافح من أجل تعريف ذاته ، مصراً بأشكال مختلفة على التمسك بقيم معينة ورافضاً الدعاوي من أجل تعريفات أوضح للمدى والمنهجية ، على حين أن دراسات الترجمة شغلت نفسها بالنصوص وسياقاتها ، بالتطبيق والنظرية ، بالتعاقبيات والتزامنيات ، وفوق ذلك كله بالعملية التصرفية للتنقل بين الثقافات ومراميها الأيديولوجية .

وإذ نقترب من نهاية القرن العشرين يحسن بنا أن ندرك بالتأكيد أن حقبة من الزمن توشك أن تنقضي . والكتابة لا تحدث في فراغ ، إنها تحدث في سياق ، وعملية ترجمة النصوص من نسق ثقافي إلى آخر ليست فعالية شفافة وبريئة ومحايدة . إن الترجمة ، على العكس ، هي فعالية انتهاكية مشحونة ، وسياسات الترجمة وممارسة الترجمة تستحق اهتماماً أكبر بكثير مما أعطى لها في الماضي . ولقد لعبت الترجمة دورا جوهرياً في التغيير الثقافي ، وإذ نتفحص تعاقبيات الممارسة الترجمية نستطيع أن نتعلم الكثير عن وضع الثقافات المتلقية إزاء ثقافات النص الأصلي ".

وتتعدد مناقشات سوزان باسنت وتوغل كثيراً في تحليلاتها (الأنثوية) وتنتهي ، فيما يتعلق بالأدب المقارن ، إلى :

" وقد كان للأدب يومه بوصفه نظاماً . ولكن وجهة الدراسات الأدبية بوجه عام قد تغيرت بفضل العمل الثقافي المتداخل في حقل الدراسات الأنثوية ، وفي نظرية ما بعد الكولونيالية وفي الدراسات الثقافية . وعلينا أن ننظر إلى دراسات الترجمة بوصفها النظام الرئيسي من الآن فصاعداً ، وللأدب المقارن بوصفه منطقة لها قيمتها ، ولكنها تابعة ورافدية "[١٤].

– ٣ –

ملاحظات (تفكيكية) على سوزان باسنت

١ – تحول الموضوع إلى مساجلة جدالية ضد الأدب المقارن ، كأن

الأدب المقارن مذكر طاغ متسلط والترجمة أنثى مضطهدة مسحوقة، وكأن المطلوب هو قلب الجرة رأساً على عقب ووضع الأنثى المضطهدة موضع الذكر الذي اضطهدها ، وهو موقف يتمنى المرء لو ابتعدت عنه الدراسات الأنثوية . ثم إن طريقة المناقشة معوجة . فالأدب المقارن لم يبسط سلطته وليس من شأنه أن يمنع أو يقر ظهور حقل معرفي (الدراسات الترجمية) حين تتوافر لهذا الحقل أهداف محددة ومنهجية خاصة ومقومات .

٢ - تتحدث سوزان باسنت كثيراً عن دراسات الترجمة ولا توضح أية ترجمة . هل هي الترجمة الأدبية والثقافية التي تعني الأدب المقارن أكثر من غيره ، والتي ستبقى شغلاً مهماً من شواغل الأدب المقارن سواء تطور نظام الدراسات الترجمية أم لم يتطور ؟ وماذا عن الترجمات غير الأدبية ، عن العلمية والعسكرية والسياسية والاقتصادية ؟ هل تعالج بطريقة النص المفتوح للتأويل وماذا يحدث للتعاملات الدولية في هذه الحالة ؟ وأية فوضى يمكن أن تنشب بسبب التلاعب بالترجمة والتخلي عن مبدأ الأمانة (الذكورية)؟!.

٣ - والفكرة المنطقية هي تعاون الأنظمة وتداخلها وليس تنافسها . إن شاء دارسو الترجمة أن يستقلوا فلماذا لا يستقلون ؟ ويبقى التعاون قائماً . ولم نسمع عن الأدب المقارن أنه اعترض أصلاً على ظهور دراسات الترجمة بل هو استهلها ولفت النظر إلى أهميتها ، والكلام بهذه الطريقة على أفول الأدب المقارن وانهياره ، إنما هو نوع من ممارسة ولد عاق ضد أبيه - لنستعر هنا طريقة

باسنت في الكلام ولاسيما مجازاتها . وبالمقابل لا يبدي أصحاب الأدب المقارن أية رغبة في الدفاع عن نظامهم المعرفي بل يظهرون دائما استعدادهم للإستفادة من تطورات دراسات الترجمة ، ولا نكاد نعرف أي مقارن في الغرب والشرق نهض لمواجهة هذه التحديات بروح دفاعية أو تعصبية ، على طريقة سوزان باسنت وصويحباتها .

٤ – حين يناقش الأدب المقارن منهجيته وأهدافه وحدوده فإن ذلك يعني أنه يكافح من أجل تحديد ذاته وهويته ، فهل هذا عيب أو ذنب يستحق الجزاء ؟

٥ – تعرض الكاتبة قضية الترجمة في إطار تقويض المفاهيم الكولونيالية من خلال ما يسمى بدراسات ما بعد الكولونيالية Post Colonial . وتقف طويلاً عند مسألة الهند والكولونيالية؛ وتكاد تغفل معضلة تعدد اللغات والثقافات والأعراق في الهند وتعزو المشكلة كلها إلى الكولونيالية ، كما تأخذ بعض الأقوال الصينية المقتطعة اقتطاعا ضد الغرب ، وتهمل كل الإطار والملابسات التاريخية والثقافية والاجتماعية ، وبحماسة تنتسب إلى نوعية حماسة إدوارد سعيد تسند كل الرذائل إلى مرحلة الكولونيالية . والحقيقة أن رؤيتها للدراسات الترجمية يجب أن توضع في إطار نهوض (الدراسات الثقافية) و(دراسات ما بعد الكولونيالية) و(الدراسات الأنثوية)، وكلها حقول جديدة تناطح الأدب المقارن وتزاحمه وتأخذ عليه بالجملة والمفرق ارتباط نشأته بالمركزية الثقافية الأوروبية والكولونيالية والفلسفة الوضعية ؛ ولكن هذه الملابسات مضت

وانقضت، شأنها شأن جميع العلوم الإنسانية التي نشأت في ظل المركزية الأوروبية ثم خضعت لتطورات حاسمة شكلاً ومضموناً وهدفاً . وفي كتابها كله لا تذكر باسنت شاهداً واحداً على شبهة المركزية الأوروبية في المشهد المعاصر للأدب المقارن ، وياليتها قرأت ما كرره ريماك منذ عقد من الزمن حول تأكيده أن اختفاء النزعة المركزية الأوروبية يعد من أبرز علامات التطور الحديث للأدب المقارن . فأي أدب مقارن هذا الذي تحاكمه ؟ وما الفائدة من هذه المساجلات بين الأنظمة المعرفية ؟

٦ - لابد من الإشارة إلى أن باسنت ترجع بدء دراسات الترجمة إلى عام ١٩٧٠ على يد الإسرائيلي إيتامار إيفان زوهار - Itamar Evan Zohar الأستاذ في جامعة تل أبيب ، وهي متحمسة له بدرجة مفرطة ، ويبدو أن نصف كلامها على الأقل مقتبس من دراساته ، ومن دراسات نظيره الإسرائيلي غيديون توري Gidion Toury ؛ فهل يكون في هذا بعض تفسير للهدف البعيد من وراء هذه المواقف ؟ وهل أصبح الأدب المقارن ، بعد خروجه من الكهف ، مستهدفاً بعد أن كان ولداً طيباً ؟

٧ - وفي الختام نشير بصراحة إلى أن تحليلات كثيرة في النظرية الأنثوية للترجمة تنطوي على نصيب لا بأس به من الصحة والإثارة، ولكن النظرية بوجه عام تنحو مناحي مسرفة وغريبة جداً في الاستنتاجات ومختلطة بالمواقف الأيديولوجية ، حتى تبدو أحياناً مظهراً من مظاهر البطر بل الأشر الفكري الغربي المشوب بالاستعراضية والتظاهرية . ولا شك أنه من الممكن أن تتمخض

عنها في المستقبل مواقف وتفسيرات أكثر قدرة على إضاءة المشكلات والملابسات العويصة المتعلقة بمسائل الترجمة والمثاقفة والوضع المعاصر للظاهرة الثقافية ومستقبلها ، استهداء بما كتبه جاك ديريدا وأقرانه ، من خلال تحليلات أقل حماسة وأوسع شمولاً.

الحواشي

(١) – المصطلح بالإنكليزية هو : Translation Studies . نفضل ترجمتـه إلـى " الدراسات الترجمية " لأن مصطلح " دراسات الترجمة " يلتبس عند إضافة وصف له أو بالعطف عليه . وقد وجدنا في دليل الناقد الأدبي ما يؤيد هذه الترجمة ، انظر : ٨٢ – ٨٨ من : د. ميجـان الرويلي ود. سعد البازعي:

دليل الناقد الأدبي . الرياض ١٩٩٥ .

وفيه معالجة جيدة للدراسات الترجميـة بوجـه عـام . ويرجى لفت النظر إلـى أن المقـال الحالي يتناول الدراسات الترجمية فقط من زاوية مزاحمتها لـلأدب المقـارن وقـوة حجتهـا في هذا المضمار .

(٢) – انظر ص ١٣٨ من :

Susan Bassnett.

Comparative Literature : a Critical Introduction. Oxford (UK), Cambridge (Mass. USA), Blackwell, 1993.

(٣) – السابق : ١٤١ .

(٤) – السابق ، آخر ص ١٤٥ .

(٥) – السابق : ١٤٦ .

(٦) – السابق : ١٤٨ .

(٧) – السابق : ١٤٨ .

(٨) – السابق : ١٥٧ .

(٩) – السابق : ١٥٧ .

(١٠) – السابق ، آخر ص ١٥٧ .

(١١) – السابق : ١٥٩ .

(١٢) – السابق : ١٦٠ .

(١٣) – السابق : ١٦٠ .

(١٤) – السابق : ١٦١ .

* * *

الأسلوبية: الاتصال والتأثير

موسى ربابعة

يبدو أن الاهتمام بعملية الاتصال الأدبي أصبح ظاهرة لها حضورها في الدراسات النقدية الحديثة، وسيقتصر هذا البحث على الكشف عن الاتصال والتأثير في الدراسات الأسلوبية، إذ مع هذا المنهج النقدي " لم يعد الاعتقاد الذي ساد مدة طويلة ناجحاً، ذلك الاعتقاد المتمثل في أن جميع الملامح ذات الطبيعة الصرفية أو النحوية أو الدلالية يمكن أن تميز الكيان الأدبي لنص ما "[١].

وعلى هذا الأساس فإن الأسلوبية اهتمت اهتماماً كبيراً بدور القارىء إذ لم يعد الأسلوب مجرد تحديد الظواهر الأسلوبية وتعيينها، وإنما انصب الاهتمام على دور القارىء وما يمارسه الأسلوب عليه من سلطة أو تأثير، إذ لا يشكل الأسلوب حضوره الفاعل إلا من خلال القارىء، الذي أصبح ركناً فاعلاً وأساسياً في الدراسات الأسلوبية.

ووفق هذا التصور تصبح الأسلوبية مالكةً لجانب أساسي وجوهري وهو ما يعرف بأسلوبية التلقي، " ولذا ينبغي فهم الأسلوب على أنه ظواهر معينة في نص ما ؛ أو يقصد انتاجه في مسألة الابداع الفني أو يتم تحليله بالنظر إلى تأثيره في القارىء ويمكن للإنسان أن يرمز لهذه الإمكانيات الثلاث على أنها نظرية أسلوبية نصية داخلية، وأسلوبية إنتاج وأسلوبية تلق، ولهذا يأتي قطاع الاتصال الأدبي في المقدمة، إن عنصر الأسلوب لا يمكن تجريده من النص ولا من المؤلف ولا من المتلقين "[٢].

وقد احتلت أسلوبية التلقي أهمية كبيرة من حيث صلتها الوثيقة بعملية الاتصال والتأثير، إذ إن الاتصال الأدبي يتحقق من خلال التأثير الذي يحققه النص على القارىء، ولذلك فإن عملية الاتصال الأدبي تختلف من عملية الاتصال العادي أو اليومي والسبب في ذلك يرجع إلى أن الاتصال الأدبي يتوجه إلى متلقين متعددين وغير معروفين ومتجددين في كل زمان ومكان.

حدد رومان ياكبسون أطراف عملية الاتصال الأدبي من خلال ستة أركان إذ يوصل المرسل خبراً إلى المستقبل وينبغي أن يعتمد ذلك على سياق، ويتطلب الامر نظاماً لغوياً مشتركاً بين المرسل والمستقبل ووسيلة اتصال، والمقصود بوسيلة الاتصال قناة بالمفهوم النظري الإعلامي والتي من خلالها يتصل المرسل والمستقبل أحدهما بالآخر ويضع ياكبسون هذه العناصر الستة في النموذج التالي :

السياق

الخبر

المرسل ---------------------- المستقبل

وسيلة الاتصال

الشفرة (النظام اللغوي)[٣]

وفي ضوء هذا التصور الذي يقدمه ياكبسون يكون المتلقي في الدراسات الأسلوبية عنصراً هاماً، إذ إنه هو الذي يتلقى الرسالة، وإن ذلك يعني أن الرسالة يجب أن تمارس تأثيراً في المتلقي، ولذلك فإن الأسلوبية أصبحت تمثل منهجاً لفهم النص وأهم مرجع لهذا الفهم هو

التأثير في القارىء ومما يدعم مثل هذا الرأي ما ذهب إليه بلومفيلد الذي عرَّف الظاهرة اللغوية " بكونها سلسلة من المنبهات تتلوها استجابات تتحول هي الأخرى إلى استجابات أخرى "[٤].

ويبدو أن عنصر التأثير يتحقق من خلال عملية الاتصال، وهو العنصر الذي يفتح أبواب النص للقارىء، لكي يفك أسراره ويكشف عن رؤيته للعالم وللأشياء، فالمنبهات كفيلة بإيقاظ وعي المتلقي واستنفاره لدرجة يضحى فيها هذا المتلقي واقعاً تحت سلطة التأثير الناتج عن المنبهات التي تولدها الظاهرة اللغوية، التي تتحول إلى شحن المتلقي شحناً عاطفياً.

إن عملية الشحن العاطفي أضحت عملية أساسية في خلق تأثيرات وادهاشات للقارىء، حتى إن مفهوم الأسلوب عند بالي " قد تمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارىء، ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة أو الفاعلية المتبادلة بين العناصر التجريبية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة "[٥].

تصبح عملية تأثير الظاهرة اللغوية في القارىء خاضعة للجوانب العاطفية التي تعكسها هذه الظاهرة، وقد تطورت هذه النظرة إلى ظهور نوع من الأسلوبيات سميت بالأسلوبية التأثيرية Affective stylistics على يد ستانلي فيش[٦]، وقد تمثلت هذه الأسلوبية بتأكيدها على أن اللغة تحمل بين ثناياها شحناً عاطفياً يمارس تأثيره في القارىء، وإن ردود فعله على هذا الشحن العاطفي يمثل شكل التفاعل الذي يقوم بينه وبين النص.

ويظهر المتلقي على أنه قطب الاتصال والتأثير في الدراسات الأسلوبية، فالدراسة الأسلوبية - أو أسلوبية التلقي على التحديد - تحاول أن تبرز حضور المتلقي ودوره في فهم النص وذلك من خلال التفاعل معه، وبذلك لم يعد المتلقي في الأسلوبية مستهلكاً وإنما أضحى مشاركاً ومنتجاً ومعيداً لتشكيل النص. وبهذا يصبح المتلقي طرفاً أساسياً من أطراف عملية الاتصال الأدبي وذلك من خلال تأثير الظاهرة اللغوية فيه.

أولاً : الا تصال والاختيار :

لقد عرَّف كثير من الدارسين الأسلوبيين الأسلوب بأنه اختيار(٧)، وهذا التعريف يعني في المقام الأول أن المبدع يؤلف نصه على نسق معين مختاراً كلماته وعباراته وصيغه وإيقاعه وشكله الفني من بين إمكانات واحتمالات متعددة، وعلى هذا الأساس فإن الاختيار يبدو أكثر التصاقاً بالمبدع منه بالمتلقي، وينتج عن الاختيار سؤال هام هو لماذا يختار المبدع هذا البناء الأسلوبي دون غيره ؟ فعندما يصادف القارىء ظاهرة أسلوبية أو منهجاً أسلوبياً فإنه يثار ويستنفر لمعرفة السر الكامن وراء مثل اختيار هذا المنبه دون غيره.

ولذلك يصبح الاختيار عنصراً محورياً اختاره المبدع وبقي على المتلقي أن يجد له تفسيراً أو تسويغاً. " إذ يتصل مفهوم الابلاغية بمفهوم شديد الخطورة هو مفهوم " التخير "، والواقع أنه لا يمكن الحديث عن الأسلوب من غير أن يكون خياراً بين نمطين أو عدة أنماط تعني الشيء نفسه، وإن كان كل منهما يضيف إلى التعبير لطيفة إبلاغية

مختلفة عن اللطائف الأخرى التي تضيفها الأنواع الأخرى... وربما يحاد عن نمط إلى نمط آخر من الاختيار لغاية معينة كالعناية بكلمة أو الاهتمام بها أو لفت انتباه المخاطب إليها أو محاولة التأثير فيه "[٨].

إن عملية الاختيار الأسلوبي تتأسس في المقام الأول على تحديد دور القارىء في تلقي هذا الأسلوب والتفاعل معه كما يريد المبدع أن يحرك وعي القارىء وإدراكه، وسواء أكان الاختيار مرتبطاً بالموقف أو بالصياغة فإنه أضحى عنصراً مهماً من عناصر عملية الاتصال الأدبي، ولذلك تحدثت الأسلوبية عن نوعين من الاختيار : " الاختيار النفعي الذي يقتضيه موقف المبدع من المخاطبين وهذا قريب مما يعرف في البلاغة العربية بموافقة الكلام لمقتضى الحال والنوع الثاني وهو الاختيار النحوي الذي تتحكم فيه مقتضيات الصياغة "[٩].

وإن كلا النوعين يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالمتلقي، الذي يسعى إلى إدراك الأسلوب وتفسيره بشكل تضاء فيه الزوايا المعتمة من النص، وإن إضاءة هذه الزوايا يعني الاتجاه الحقيقي لفك رموز النص وأسراره اللغوية، ولا تصبح عملية الاختيار عملية حقيقية إلا من خلال إدراك القارىء للعناصر المختارة من بين احتمالات اللغة وإمكانياتها المتعددة.

وتتجلى فاعلية الاختيار في عملية الاتصال الأدبي، إذ إن للاختيار الذي تم انتقاؤه - بالطبع - تأثيراً في النص، وهذا يعني إشارات أسلوبية للقارىء، ولذلك يحتل القارىء مكانة بارزة في نظرية الأسلوب الأدبية الاتصالية[١٠]، وإن مثل هذه الرؤى لا تظهر القارىء هامشياً وإنما لا يتحقق الوجود الأسلوبي أو الفعل الأسلوبي إلا بحضوره وتجليه.

وإذا كان الأسلوب يفهم على أنه اختيار من المؤلف وسواء أكان ذلك اختياراً واعياً أم غير واع فإن الاختيار يحتاج إلى استرجاع القارىء وإدراكه وفهمه، ولذلك يفهم الأسلوب على أنه " نتيجة لاختيار المؤلف من إمكانيات متنافسة في إطار النظام اللغوي واسترجاع القارىء، إن تأثيرات الأسلوب تنتج من تبادل اللعب المنتظر، فإن الأسلوب ليس خاصية ثابتة في النص وإنما هو كيفية ممكنة ينبغي أن تسترجع في عملية الاتصال "[١١].

يعتمد استرجاع القارىء على مبدأ أساسي وهو أن الاختيار من جانب المبدع يهدف إلى إثارة انتباه المتلقي وإن ما يثير انتباهه ينبغي أن يكون مقصوداً ومدركاً، وما هو مقصود ومدرك لابد أن يحرك المتلقي ويثيره ويجعله مستوفزاً للدخول إلى عوالم النص من خلال المنبهات التي تتجلى في هذا النص، ولكن كيف يمكن أن يتحقق عنصر الانتباه في عملية القراءة ؟

إن ما يختاره المبدع لابد أن يسهم في إثارة انتباه القارىء ودهشته، فوسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي أي بفضل ما فيها من الانحراف[١٢]، فالانحراف عنصر أساسي من العناصر التي تسهم في عملية التواصل الأدبي، ولأن الانحراف له تأثير كبير ومباشر في المتلقي فإنه يغدو وثيق الصلة بعملية الاتصال الأدبي.

ومن هنا فإن الاختيار والانحراف يشكلان أهمية كبيرة في أسلوبية التلقي، إذ إن الاثنين يمارسان سلطة ما على المتلقي الذي يجد نفسه مدفوعاً لتأويل اختيار المبدع والانحراف البارز أمامه في النص ،

" فلابد أن استرجاع القارىء للأسلوب يتحدد من خلال توقع القارىء كما يرتبط بمعارف القارىء السابقة مثل خبرات القارىء ومعرفته بالأعمال الأدبية الأخرى وأخيراً بتصوراته عن الكيفية الأدبية والمقاييس الجمالية "(١٣).

ومن هنا فإن الظواهر الأسلوبية التي يتشكل منها نص ما يمكن أن تعاين على أنها اختيار من المبدع، وأن هذا الاختيار يطلب استرجاعاً من القارىء، وهذا الاسترجاع يمكن أن يتجلى حضوره إذا كان الاختيار غريباً على خبرة القارىء ومعرفته الأولية، إذ إن الأسلوب يشكل تأثيره في القارىء من خلال ما يحدثه من مفاجأة وعدم تحقيق التوقع، وبذلك يسود الانتظار الخائب لأن الفجوات التي تتخلق في النص تكون فجوات لا ينتظرها القارىء، وكلما كانت الأشياء غير منتظرة وغير متوقعة فإنها تشكل تأثيراً كبيراً في القارىء مما يحدث التواصل بينه وبين النص الأدبي.

إن إنتاج الدلالة في الدراسة الأسلوبية يصبح أمراً موقوفاً على القارىء، فهو يدرك ذلك من خلال وعيه باختيار المبدع، وإن هذا الوعي والإدراك يتمثلان في الصورة الجمالية التي تتحقق من خلال الأساليب التي يختارها المبدع، ولما كانت هذه الجمالية هي التي تمارس تأثيراً في المتلقي فليس شرطاً أن تكون قائمة على التناسب وإنما يمكن أن تقوم على التضاد. وبذلك تغدو أساليب النص واسترجاعها من جانب القارىء عملية أساسية في التواصل مع النص، " فأنت لا تستطيع أن تورد طباقاً أو جناساً أو استعارة أو أي تكنيك بلاغي دون أن يداخله العنصر الإخباري "(١٤).

يحدث مثل هذا الاتصال والتأثير في المقام الأول عندما يتشكل

في النص إجراء أسلوبي غير منتظر أو مقابلات دلالية غير متوقعة وتكون هذه العناصر هي الأكثر بروزاً عبر سياقات النص المختلفة، مما يهيئ للقارىء الالتفات إليها ومحاولة تأويلها " ولذلك يدعو النص القارىء إلى لعبة الانتظار " هناك معنى آخر تجب مطاردته "، أو لعبة المفاجأة (ليس المعنى حيث كان منتظراً)، أو لعبة الخيبة (بعد أن خاب التأويل تظل ضرورته قائمة "(١٥).

إن الإجراءات الأسلوبية التي يقصد المبدع من ورائها ممارسة مثل هذه الألعاب، لابد أن تكون هي الإجراءات التي يركز عليها القارىء ؛ لأنها تصدم معرفته وخبرته ومقاييسه الجمالية وكلما حدثت مثل هذه الأشياء فإن عنصر التأثير يكون عنصراً أساسياً يسهم في إحداث التواصل أو محاولة إحداثه، ولا يتحقق هذا التواصل إلا باسترجاع القارىء لمثل هذه الإجراءات الأسلوبية. وستحاول هذه الدراسة أن تطبق مقولة الاتصال والتأثير على بعض الإجراءات الأسلوبية التي انعكست في الشعر العربي المعاصر وذلك من خلال الوقوف عند بنية التضاد ودلالة النص البصرية.

أولاً : بنية التضاد :

يكتسب التضاد أهمية كبيرة عند حضوره في سياق شعري، إذ إنه يشكل المخالفة، والمخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارىء عبر كسر السياق والخروج عليه، حتى إن ريفاتير عرَّف الأسلوب " على أنه سياق يكسره عنصر غير متوقع ". وقد تمثلت هذه الإجراءات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، يقول رفعت سلام مثلاً :

أنا القاتل البرىء

أنا الخائف الجريء

أنا الفاتن الدفيء

أنا الأدبية الفانية

....

تقول له الوديان النائمة اخلع الآن نفسك وتقدم

باليسرى تجد ريحاً وريحاناً وحلية مباحة(١٦).

يتشكل هذا المقطع الشعري من تكرار انساق متساوية متشابهة، وهذه الأنساق اللغوية وإن كانت تنبىء بالانسجام الظاهري على صعيد بنية التوازي إلا أنها تشكل انسجاماً من خلال بنية التضاد المكررة والمكثفة بشكل لافت، إن هذه الظاهرة تشكل بروزاً، والبروز من أهم الطرق التي تلفت النظر إلى الاجراء الأسلوبي الذي يعتمده الشاعر هنا. ففي كل سطر شعري تظهر " الأنا "، لكن ظهورها يتوزع بين قطبين متضادين هما : القاتل / البريء، والخائف / الجريء، والأبدية / الفانية.

فعلى صعيد البناء الأسلوبي يبرز التماثل في البناء، ولكنه تماثل يشي بالتناقض على صعيد دلالي، إذ كيف يمكن الجمع بين القاتل والبريء، والخائف والجريء.... إن ذلك لابد أن يمارس سلطة على القاريء وقد تتحقق هذه السلطة من خلال بروز عنصر التضاد والتخالف الذي أعطى لهذا المقطع الشعري بنائية وإيحائية، فالمتلقي يصادف هنا تضادات لا يعرفها من قبل، ولذلك عليه أن يعود إلى السياق ويسترجع هذا الأسلوب، عبر التاثير والمفاجأة وهو يتابع قراءة هذه الأسطر.

تحيل هذه البنية على دلالات عميقة تكشف عن توزع الأنا وتشتتها إلى درجة الهذيان والهلوسة، إنها الأنا التي لا تعرف حقيقتها، لأنها ذات تقدم رؤية مؤطرة بالمرارة والأسى، واليأس والخيبة فكل شيء يسخر من هذه الأنا التي أصبحت مجالاً للاستهزاء والفكاهة السوداء، عبر لغة عنيفة تمثل عنفها في انتهاك حدودها المألوفة.

وربما لا تكون بنية التضاد بيّنة مكثفة ممتدة عبر أسطر القصيدة، بل ربما تكون عبارة عن نسق يأتي مرة ثمّ يخبو ويتلاشى عبر سياقات أخرى تتضمنها القصيدة، يقول أحمد عبدالمعطي حجازي :

أنا هنا، على الطريق يا حبيبتي أنتظر

وفي فمي ابتسامة تموت ثم تزدهر (١٧)

تعكس بنية التضاد في السطر الأخير التأرجح بين الموت والازدهار والتفتح والألق والبهجة، إذ إن الشاعر يختار أن يقدم نقيضين يصوران حالته النفسية، مع أن أمامه إمكانيات أخرى للتعبير عن التضاد، لكنه يختار هذه البنية دون سواها، لأنها حينما تسترجع من القارىء تشكل عنده تأثيراً انفعالياً يستطيع من خلاله أن يسوغ مثل هذه البنية، وتسويغها ماثل في أن الابتسامة تموت وتختفي ثم لا تلبث أن تزدهر، فثنائية الموت والازدهار هنا تصبح ثنائية تؤسّس البعد الشعوري لدى القارىء وتعمق لديه الإحساس بضرورة التفاعل مع النص ؛ لأن الأسلوب دون تلق من القارىء يظل شيئاً هامشياً وحسب.

ويمكن أن يشكل اللون تضاداً على مستوى الإيحاء أي ما يوحي به اللون، يقول محمد إبراهيم أبو سنة من قصيدة له بعنوان " الأغنية المرحة " :

عد لي يا أزوريس الأخضر

عد لي من حناجر كل الطير

كل جذور الوادي تشكو

جذر يبكي جذر

عدلي سوف نهز بأيدينا

هذا الكون الأصفر

يعمد الشاعر هنا إلى تشكيل عالمين متناقضين، والعنصر الذي أبرز هذا التناقض هو اللون، إذ إن ما يشيعه أزوريس الأخضر من دلالات الحياة والتجدد والخصب يتعارض بشكل أساسي وجذري مع الكون الأصفر، وهنا استغل الشاعر دلالة الألوان ليشكل عوالم تبدو متناقضة، وقد هيأ له اللون هذا التناقض وذلك بما يحمله من دلالات وإيحاءات وظلال. إذ إن ارتباط اللون الأخضر بأوزوريس يحمل دلالة إيجابية وان دلالة اللون الأصفر المرتبطة بالكون تحمل دلالة سلبية.

وتبرز من خلال بنية التضاد انعكاسات مباشرة، إذ إن معرفة القارىء بدلالات الألوان من خلال السياق تشكل استرجاعاً لدلالة مثل هذا الأسلوب من خلال الرؤية والخبرة والمعرفة الأولية، فاللون الأخضر يتحدد من علاقته مع اللون الأصفر، وذلك من خلال خبرة القارىء ومعرفته وثقافته، فالألوان لابد أن تكون هنا إشارات تقود إلى التواصل مع النص الشعري. ولذلك فقد ركز ريفاتير على ثنائية النص والقارىء بشكل أساسي " وعلى هذا الأساس يكون " الشعر (قضية استجابة) من القارىء، والكلمة الشعرية عندئذ هي " الباعث " لهذه الاستجابة، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد أن يتناولها القارىء ويدعها تلج إلى نفسه لتتلاقى مع سياقه الذهني "[19].

ويبدو أن فاعلية أسلوب التضاد تحمل معها صراعات نفسية ووجدانية لا تعمل في ذهن المبدع فقط، وإنما تثير وعي القارىء وتحرك إدراكه، وبخاصة عندما يستخدم الشاعر مزاوجات لا يبدو فيها ترابط او تآلف، وانعدام التآلف والترابط يحدث استنفاراً في وعي القارىء وفي إدراكه . يقول عبدالوهاب البياتي في قصيدة له :

القمر الأعمى ببطن الحوت

وأنت في الغربة لا تحيا ولا تموت

نار المجوس انطفأت

فأوقد الفانوس

وأبحث عن الفراشة

لعلها تطير في الظلام الأخضر المسحور

وأشرب ظلام النور[٢٠]

يتشكل هذا المقطع من القصيدة باعتماده الواضح على بنية التضاد، وهي بنية ذات أبعاد نفسية ومعنوية في آن واحد، فالبياتي الذي وظف شخصية الخيام في هذه القصيدة يعبر عن رؤيته الخاصة به، ويقدم بنى متضادة، وأول ما يصادف وعي المتلقي التضاد الماثل بـ (القمر الأعمى)، فالقمر الذي يمثل النور والهداية يتحول في رؤية الشاعر إلى انطفاء وخمود، وهذا يشكل غربة طبيعية تلتقي مع غربة الشاعر الحقيقية التي لا يحيا فيها ولا يموت، ومما يدعم هذا الجو المظلم قوله : " نار المجوس انطفأت " ليؤكد الانطفاء انعدام النور والتألق ، وحتى يتجاوز الشاعر هذا الموقف المتصادم فإنه يقيم تضاداً بين " انطفأت وأوقد " ؛ لأن الانطفاء لحظة لا ترغب فيها النفس، ولذلك

فهي تطمح إلى الاتقاد والاشتعال، وهو اتقاد تنار فيه النفس من الداخل وبخاصة عندما يتجلى الخطاب القائم على التضاد أيضاً في قوله " واشرب ظلام النور ".

ففي عبارة " واشرب ظلام النور " تتشكل بنية استعارية تجاور الطباق لتتعانق هاتان البنيتان لتأكيد موقف الأنا من الظلام الذي ترغب في إزاحته وإحلال النور مكانه، فحسية الصورة ومجاورتها للطباق تعمق هاجس التضاد وتعطي الأشياء ماهيات لا تنتمي إليها فالظلام لا يشرب، إضافة إلى ذلك فإن عنصر الدهشة الشعرية يتحقق من خلال التضايف بين الظلام والنور، " ظلام النور "، وهو تضايف أو مجاورة ليست عادية، وإنما هي قائمة على الخرق والشذوذ والابتعاد عن حدود الواقع والمألوف، وهذا ما يعزز شعرية الكلمات الكامنة في التضاد.

يصبح التضاد عنصراً حيوياً من عناصر الشعرية، كما أنه يغدو عملية فاعلة في التلقي والتصدي له من جانب القارىء، إذ إن لغة التضاد " تمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة - مسافة التوتر، وإننا إذا أحسنا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في نهاية المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها "[٢٢].

وتتجلى بنية التضاد عندما تشكل صورة استعارية، إذ تتعمق أبعاد التضاد وإيحائيته وتضحى عناصر الإثارة والدهشة والمفاجأة والانتظار الخائب متمثلة في استرجاع المتلقي واستجابته، وتتكشف مثل هذا النمط عند بعض الشعراء الذين يشكلون لغة جديدة عبر اكتناه أسلوب التضاد وفاعليته النفسية، يقول أدونيس من قصيدته " فارس الكلمات الغريبة " متحدثاً عن مهيار :

هو ذا يأتي كرمح وثني

غازياً أرض الحروف

نازفاً يرفع للشمس نزيفه

هو ذا يلبس عري الحجر

....

هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة(٢٢)

يشكل الشاعر صورة لمهيار عبر سلسلة من الصفات التي منحت له، ولكن العبارة الأكثر انتهاكاً للمألوف والعادي هنا متمثلة بقوله " هو ذا يلبس عري الحجر **"، إذ تتأسس الاستعارة هنا على البناء المجاور المتضاد وهو " يلبس والعري " وإضافة العري إلى الحجر، ولذلك تتشكل الاستعارة من خلال بنية التنافر والتعارض، وهذا إشارة إلى دلالات وإيحاءات متمثلة بالحجر الدال على الصلابة والعنف والخشونة، ولذلك أسهمت بنية التضاد في رسم صورة استعارية تناولت من خلالها الهواجس والانفعالات بشكل مثير، " فازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية.. ولذلك فإن مولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة "**(٢٣).

وقد يتخذ التضاد شكلاً آخر غير هذه الأشكال التي أشارت إليها الدراسة، وهي أن تكون القصيدة كاملة مبنية على فعل من الأفعال مثل الفعل المضارع ثم يبرز فعل جديد مناقض له وهو الفعل الماضي لتشكل الأفعال نسقاً تضادياً تكسر حركة القصيدة وتحولها إلى نقطة جديدة كما في قصيدة إبراهيم نصر الله " العائد " يقول :

يعود المهاجر من موته كل يوم

إلى ظل حائطه...

ودروس القراءة

للظل يحبو ويرتاح في هدأة الكينياء

يعود المهاجر من موته كي يلملم أنفاسه من حجارة سنسلة الدار

من قدميّ الحليب

ومن حشرجات الهواء

يعرف الشجرات..

زوايا البيوت القديمة

وقع خطى أمه في الفناء

حكايات جدته للعفاريت

حتى يناموا

وتقطف من أنجم الليل من بعد غفوتهم ما تشاء

لم يكن فيه ما يشبه الغرباء بشيء

ومر غريباً

ولكن كل الذين رآهم على العتبات هنالك

كانوا هم الغرباء(٢٤)

تعكس هذه القصيدة زخماً حضورياً للفعل المضارع المتمثل بالأفعال الآتية " يعود، ويحبو ويرتاح ويلملم، ويعرف، وحتى يناموا

وتقطف ، ولم يكن ويشبه ". إن الفعل المضارع هنا تجسيد للحظة الحلم بالمستقبل ومحاولة الخلاص من الوجع ! إن تكرار الفعل المضارع يشي أول ما يشي بتعلق وثيق بالحاضر والمستقبل، وكل هذه الأفعال تقف في موازاة فعلين ماضيين هما : " مرَّ ورآهم " ليقفا في مقابل الأفعال المضارعة عبر تلاحم بين حالتين متوزعتين لا في الزمان فقط، وإنما في الشعور أيضاً، إذ إن العائد مر غريباً لكنه في الحقيقة ليس غريباً وإنما الذين يقفون على العتبات هم الغرباء.

ثانياً : الرؤية البصرية وقضية الاستجابة :

لقد اعتاد القارىء العربي على شكل هندسي ثابت للقصيدة العمودية التي لا يشكل فضاؤها بعداً مثيراً في نفسية القارىء، وإن النمط الثابت لكتابة القصيدة العمودية شكل نظاماً وقاعدة، تمثل الخروج عليها باجتراءات الشعراء المعاصرين الذين قدموا أشكالاً مختلفة للكتابة ابتداء بالخط وشكله وانتهاء بالرسومات والتقطيع إلى غير ذلك من مثل هذه الأشكال التي تتعلق بالرؤية البصرية أكثر مما تتعلق بالصور البلاغية اللغوية وغير ذلك من عناصر النص.

فعلى صعيد كتابة القصيدة يمكن للمرء أن يرى كيف يعمد الشاعر إلى استغلال شكل الخط الذي يؤدي إلى مستوى تعبيري مستقل بعيداً عن التناول في الطروحات البنيوية واللسانية وغيرها من الطروحات الأخرى، وقد أصبحت عملية الكتابة وشكلها قضية جوهرية داخلة في صلب عملية التلقي، لأن اختيار الشاعر لكتابة كلمة بشكل ما لا يمكن أن يكون دون قصدية يتوخى الشاعر من ورائها إثارة رؤية القارىء البصرية قبل أن يثيره إثارة اخرى، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر جواد الحطاب في قصيدة له بعنوان " الأم " :

أشارت عليها امرأة

أن تخلي المقادير للواحد الأحد "

وتنام

الظلامُ تناسل تحت الظلام

السرير – الفراغ

السرير – السكون

ولا شيء

.... أحفادُها

في الـ هناك

هناك تدور المعارك قال الصغار لها

وأشاروا بعيداً

واحفادها في الهناك[٢٥]

تبدو هنا خروجات اقتضتها عملية الكتابة وشكلها وأول ما يلاحظ هنا هو دخول ال التعريف على هناك وهذا شيء غير مألوف وعادي لكن دخوله هنا يعني اهتمام الشاعر بالمكان، والذي يدلل على ذلك أن الشاعر عمد إلى كتابة " هناك " بخط سميك مما يؤدي إلى " النبر البصري "، وكأن الشاعر يريد أن يلفت نظر القارىء إلى كلمة ما تصبح أقرب ما تكون إلى الكلمة المفتاح التي يمكن من خلالها الدخول إلى عالم النص.

إن التفاعل الذي يمكن أن يحدث بين هذا النص والمتلقي تفاعل

يتأسس في المقام الأول على الرؤية البصرية أو الادراك البصري، إذ إن اختيار المؤلف لهذا الشكل الكتابي يمكن أن يكون أسلوباً كاختيار أي أسلوب بلاغي آخر، إذ إن الفضاء البصري للنص يتحول هو الآخر إلى أسلوب، ولذلك يمتلك الادراك البصري فاعلية أساسية لأنه فعل إيجابي ، " إذاً لا ينتهي تحديد الدلالة عند رؤية الصورة بل تتضافر عناصر أخرى تعرف بـ (العوامل التنظيمية) أو (الجدلية) التي تحدث تفاعلاً مستمراً بين جهازنا الادراكي وموضوعات الادراك المحيطة بنا، وهكذا تساهم العين بقدر نسبي في تشكيل ما تستقبله من الدلالة "[٢٦].

إن تركيز الشاعر على " هناك " في هذه القصيدة لابد أن يكون مقصوداً به إنه يريد أن يتحدث عن المعركة " هناك " لأن قلب الأم معلق بأحفادها والجنود الذين يعيشون " هناك "، لتصبح " هناك " مكاناً غير محدد تحديداً دقيقاً، وكأن الشاعر قصد إلى ذلك قصداً من أجل تشويش المتلقي الذي يدخل في متاهات الكتابة وأشكالها وما يكتنفها من غموض في كثير من الأحيان.

ومن هنا يصبح التلاعب بالحروف وبأشكالها المختلفة وسيلة لجذب انتباه القارىء الذي يصادف بصرياً شكلاً غير مألوف ينبغي أن يعمد إلى استرجاعه واستقباله استقبالاً ناتجاً عن التشويش البصري الذي يؤدي إلى تشويش نفسية القارىء الذي عليه أن يتواصل مع النص الشعري.

وتتجاوز عملية التشكيل البصري للنص الكلمة الواحدة إلى هندسة القصيدة بشكل أو بآخر، ومن الأمثلة على تشكيل ذلك قصيدة فوزي السعد المعنونة بـ " دليل الطيور " إذ يقول مختتماً قصيدته :

هكذا

سأظل

أسوق

قطار

الأماني

كموج

يسوق

الزبد

وسأبقى

أدل

الطيور

على ضفة

وأنا تائه

لم يدلني

أحد

يبدو أن هذا النمط من التشكيل الشعري لا يمكن أن يكون لعبةً ممجوجةً بعيدة عن نسيج النص ورؤيته ولحمته، إنّ كلّ كلمة كما يتضح وضعت في سطر وهذا يمثل انتهاكاً لمعرفة القارىء الأولية وذلك من عدة نواحٍ ، الناحية الأولى يتمثل الانتهاك لدى القارىء الذي اعتاد على أسلوب الشطرين وأما من الناحية الثانية فإن الشاعر اختار أن يضع في

كل سطر كلمةً واحدةً بشكل متتابعٍ ومائل، وأما من الناحية الثالثة فإنه شكل من الكلمات رسماً وشكلاً هندسياً يشغل المخيلة البصرية أو الإدراك البصري للقارىء الذي لم يعتد على مثل هذا التشكيل البصري للشعر. إن " الخطاطات تزود محلل الخطاب بطريقة للتفسير ولتأويل الخطاب وهي بذلك وسيلة لتمثيل تلك المعرفة الخلفية التي نستعملها كلنا ونفترض أن الآخرين يستطيعون استعمالها حتى ننتج أو نؤول الخطاب "(٢٧).

إن الشكل الهندسي الذي تقدمه هذه القصيدة لابد أن يكون نابعاً من اختيار الشاعر وكأنه لا يكتفي بأن يعبر عن رؤيته وموقفه بالكلمات فقط، وإنما بالرسم الهندسي أيضاً. فلماذا جاء هذا التشكيل الشعري على هذا النحو، إن النظرة إلى عنوان النص المرسوم بـ (دليل الطيور) تؤكد كيف أن الشاعر يرسم طيوراً يكون هاديها ومرشدها، وقد دلل على ذلك بقوله في ثنايا القصيدة :

الطيور ورائي

أنا رأس سهم

يشق سديم الفضاء

فهل السهم يهوي

على ذيله

أي رأس عنيد

وكم صخرة خلف باب السماء

تبدو مثل هذه الخطاطات أو الفضاءات جزءاً لا يتجزأ من بنية النص، وأهميتها تكمن في تدعيم رؤية النص وتأكيدها، ولذلك فإن

التشكيل البصري يمتلك أهمية في إنتاج الدلالة، إذ تنضاف الأنساق غير اللغوية إلى الدوال اللغوية لتسهم في انبثاق الدلالة وانبناء المعنى، ولذلك يكون الفضاء البصري للنص عنصراً فاعلاً في إقامة تلاؤم بين الإجراء اللغوي والتشكيل البصري.

وعلى مستوى التلقي فإن الفضاء البصري والخطاطات تعد من تقنيات القصيدة المعاصرة التي تحتاج إلى استرجاع واستجابة في عملية التلقي، وذلك يظهر من خلال مستويين، " مستوى أول تشترك فيه جميع النصوص مثل اتجاه الكتابة العربي من اليمين إلى اليسار والتشكل الخطي للتوزيع وهو ما يمكن أن نسميه بالدرجة الصفر من اليمين إلى اليسار ؛ ومستوى ثانٍ يمثل درجة أعلى في التفضئة ويذهب في استغلال الصفحة على نحو مخصوص بتوظيف جملة من التنويعات الطباعية وتقنيات الإخراج في تشكيل الدال البصري "(٢٩).

ووفق هذا التصور فإن التنويعات الطباعية وتقنيات الإخراج تمثل الانحراف عن الأسلوب المتعارف والشائع وهو أسلوب الشطرين أو أسلوب السطر في بعض الأحيان، ولذلك يصبح ما اعتاد عليه القارىء من شكل قديم لتشكيل القصيدة الدرجة الصفر وما خرج عنه يمثل الانحراف الذي يتعانق مع الأنساق اللغوية والإجراءات الأسلوبية التي تشكل إيقاظاً لمدارك القارىء ووعيه، فإذا كان الاختيار يؤثر في القارىء بطريقة غير مباشرة فإن تأثير الانحراف يكون مباشراً وفاعلاً ومؤثراً.

وقد يشكل الشاعر في قصيدته توازياً بصرياً غير مألوف، مثال ذلك ما جاء في قصيدة " أيلول " لأمل دنقل، إذ إن القصيدة تشغل جزءين من الصفحة، الجزء الأول مخصوص للصوت والجزء المقابل مخصوص للجوقة الخلفية، يقول أمل :

(صوت)	(الجوقة)
أيلول الباكي في هذا العام	*ما نحن يا أيلول*
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	*لم ندرك الطعنة*
تسقط من سترته الزرقاء... الأرقام	*فحلت علينا اللعنة*
يمشي في الأسواق	*في جيلنا المخبول*
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	
ليقول لنا : إن ... الجالس متكئاً	
فوق عصاه	*قد حلت اللعنة*
قد مات ولكنا نحسبه يغفو حين نراه !!	*في جيلنا المخبول*
أواه[٣٠]	*فنحن يا أيلول*
	لم ندرك الطعنة
	... ...

يعكس هذا النمط من التشكيل الشعري صورة بصرية متوازية يبوح " الصوت " بما يريد وتأتي " الجوقة " لتفسر أو تؤكد طبيعة ما يعنيه هذا الصوت، فلا تكون الجوقة صدى للصوت وإنما تتوحد معه، ففضاء النص يتلاقى مع نبرة اللغة التي حملت توظيف قصة موت النبي سليمان، وقد شكلت القصيدة بنية درامية لم تحددها اللغة فقط وإنما حددها شكل القصيدة أيضاً.

إن مثل هذا التشكيل الشعري يكشف عن تقنية غير معهودة لدى

القارىء الذي اعتاد على أن يقرأ القصيدة الحديثة قراءة عمودية سطراً تلو السطر لكنه يصادف هنا صوتاً آخر هو صوت الجوقة، إذ إن الشاعر نقل التقنية المسرحية على الورق ليكون هناك أكثر من صوت، فعملية التشكيل الشعري على مثل هذا النحو تستحث البصر من خلال اللجوء إلى نمط كتابي للصفحة الشعرية مختلف عما هو مألوف.

وإلى جانب هذا التشكيل الرمزي يغدو الفضاء النصي قادراً على الكشف عن بلاغة البياض[٣١] مثال ذلك قول أمل دنقل :

أيها الشعر... يا أيها الفرح المختلس

... ...

كل ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس[٣٢]

... ...

إن مثل هذا البياض يغدو ضمن هذا السياق كلاماً له بلاغته، فعندما تتماس العين مع هذا البياض تصطدم به، لأنه يمارس جرأة وشجاعة ويخفي كلاماً يظل غير مقروء . وربما يكون هذا البياض تجسيداً للرفض، والنفي والقهر، وإن مثل هذا الصمت يترك للقارىء أمر ملئه بما يتطلب السياق أو ربما لا يستطيع الشاعر قوله، " وكيفما كان الأمر فإننا أمام إيقاع تشكيلي يخاطب العين ! باعتبار أنه قد لا يظهر عند الإنشاد إلا في شكل صمت قد يطول أو يقصر "[٣٣].

ومن الأمثلة التي توضح الفضاء البصري للنص قصيدة سعدي يوسف (تشريح) التي يقول فيها :

هراء !

بادلني الليل بعيني

فقلت : إذن من يبصر هذا الليل ؟

بادلني ما شئت : قميصي، صحبة أغصاني

قبر أبي، لكني سأظل طريد الليل

أطارده

حتى لو دار على أهدابي نجم الليل

أغنية ١

يا ليل، مر الندى، وأظلمت الوردة

والصبح... من يذكر الصبح عنده ؟

الناس صارت تشوف الشوك والوردة

في واحد... آه لو كلمته... وحده[٣٤]

يجتمع إلى الجزء الأول من هذا المقطع من القصيدة إطار يحمل أغنية أصر الشاعر على وضعها ضمن تأطير معين، فإذا كان البناء اللغوي للجزء الأول من هذا المقطع يلجأ إلى التعبير عن رؤية الشاعر باللغة فإن التأطير والتصوير يعمد إلى الكشف عن الفضاء اللغوي وإبرازه وجعله شيئاً محسوساً عن طريق المشاهدة.

يقيم الشاعر في البداية حوارية مع الليل الذي يسعى إلى مبادلة الشاعر بعينه، ولكن الشاعر يرفض ذلك ويصر على مطاردة الليل، لأنه

ليل مسكون بالرعب والخوف والقمع والتسلط، وقد جاء السياق البصري عبر التأطير ليعلن كيف يعبر الشاعر عن رؤيته لهذا الليل، فالليل نقيض الندى ومؤكد الإظلام لا صبح بعده، تتساوى الأمور فيه عند الناس، والشكوك والأوردة يريان على أنهما شيء واحد، ولذلك يكون الفضاء البصري إعلان واحتجاج على الليل وما يحويه من كبت وظلم. وقد استعان الشاعر بهذا الفضاء البصري ليعلن رؤيته الأكيدة في مواجهة الليل الذي تعمقت دلالته السلبية في نفسه. " ولذلك لا يمكن للمتلقي أن يستكنه النص ويغور في داخله ما لم يتمثل كلية صورته " الطباعية " ذلك أن جملة انساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية، ولا عن بناء الصوتية والمعجمية والتركيبية "(٣٥).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك بعض التقنيات الأخرى التي تبدو مرتبطة بالفضاء النصي والقضايا الطباعية، منها على سبيل المثال التقطيع، ومن الأمثلة على التقطيع قول أدونيس :

يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفاً

أ و ر ف و س

أ د و ن ي س

يتحقق أنّها نظائره وأسماؤه

من السيمياء

والشرق(٣٦)

يبرز التقطيع هنا على أنه لعبة فنية ونفسية في آن واحد وذلك

من خلال المخالفة للكتابة التي تتوزع السطر الشعري على شكل حروف مقطعة للكلمة، فالغاية الأساسية من وراء ذلك تكمن في البروز والتجسيد لاسمين يرتبطان بأدونيس ارتباطاً وثيقاً، فهما إن لم يكونا حقيقة فهما من أسمائه، وكأنه بذلك يريد أن يمنح هذين الاسمين بعداً مهماً ولأجل ذلك فقد كتب الاسمان بالحروف المقطعة وعندما تقرأ الحروف المقطعة فإنها تقرأ بطريقة فيها جو طقسي، وكأن الكتابة المقطعة تمثل الصوت الذي يبوح به الإنسان في جو طقسي واحتفالي مهيب.

إن التقطيع شكل من الأشكال التي تحمل دلالة بلاغية يحملها الشكل قبل أي شيء آخر، وذلك ليمارس فعله وفاعليته في نفسية القارىء الذي تفيض نفسه بالأسئلة عن سر اختيار مثل هذا النمط من الكتابة التي تشكل معرفة جديدة تدهش القارىء وتجعله مدفوعاً للبحث عن تأويل مثل هذا الإجراء وتفسيره.

ويبدو أن طريقة الطباعة ذات تأثير فاعل في إثارة القارىء لا على صعيد الدلالة اللغوية وحسب، وإنما إثارته من خلال التشكيل الفضائي للنص القائم على لعبة البياض والسواد ؛ إذ إن المراوحة بين هذين النمطين يؤسس بلاغة يمتلكها التشكيل البصري من خلال طريقة الكتابة التي تعمل على إنتاج دلالة جديدة بالإضافة إلى إنتاج الدلالة المتحقق من خلال بلاغة الأساليب اللغوية.

ففي قصيدة بدر شاكر السياب " الأسلحة والأطفال " يصادف القارىء تشكيلاً كتابياً جديداً، وتكمن هذه الجدة في طريقة الكتابة، وذلك من خلال سماكة الخط وتقطيع بعض الكلمات، إذ إن سماكة الخط تبرز بشكل واضح وتظهر هذه السماكة عبر كتابة الخط بطريقة غير عادية، يقول بدر شاكر السياب :

عصافير ؟ أم صبية تمرح ؟

أم الماء من صخرة ينضح

ولكن على جثة دامية ؟

وقبّرة تصدح

ولكن على خربة بالية

عصافير ؟

بل صبية تمرح

وأعمارها في يد الطاغية

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد

حديد عتـ.....يق

رصا....ص

حديـ .. د (٣٧)

إن عنوان هذه القصيدة " الأسلحة والأطفال " يقتضي بعداً تناقضياً متنافراً، إذ إن العنوان يوحي بالأسلحة التي تعني الحروب والموت والدمار والاندثار ويعطف الشاعر على الأسلحة كلمة الأطفال التي تعني البراءة والنقاء والطهر ، وكأن الأسلحة تسعى إلى قتل هذه المعاني التي يراها الشاعر في الأطفال وما يمثلون من رموز ودلالات، ويحاول الشاعر أن يرسم عالماً مهدداً بالدمار والخراب، فيركز على الأطفال الذين يمثلون البراءة والسلام والوداعة.

وتنبري في هذا النص الخطوط وتشكيل بعض الكلمات الذي جاء على طريقة خاصة في الكتابة وهذا متمثل في طريقة كتابة العبارة " حديد عتيق رصاص " أو جزء منها بطريقة خاصة ، وكأن الشاعر عندما يكتب هذه الكلمات أو يترك هذه الكلمات تكتب بهذه الطريقة يركز على دلالتها وإيحائها وظلالها لتصبح هي الكلمات المحورية في النص وبخاصة لأنها تاتي لتعبر عن عالم القتل والموت والدمار.

إن السياب لم يكتب هذه الكلمات دون قصد أو غاية إذ إن هذا النمط من الكتابة ليس لعبة أو زخرفة وإنما هي قصدية الشاعر التي تحاول أن تثير القارئ على المستوى البصري، لتحقق طريقة الكتابة إثارة لوعي القارئ ، فإذا كانت الكلمة والعبارة اللغوية تلعب دوراً في إنتاج الدلالة " فإن التشكيل البصري – طريقة الكتابة – يحمل هو الآخر قوة في إنتاج دلالة جديدة ترفد الدلالة الأولى وتدعمها إذ إن مظهر سمك الخط وحجمه يمكن اعتباره منبهاً أسلوبياً أو نبراً خطياً بصرياً يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص "[٣٨].

يبدو التشكيل البصري عنصراً له فاعليته على مستوى عمليتي الإنتاج والتلقي ، فعملية الإنتاج تؤكد قصدية المبدع من وراء مثل هذا التشكيل ، وعملية التلقي تحاول أن تنتج هذه القصيدة من خلال عنصر التأثير الذي يمارسه التشكيل البصري على المتلقي الذي يدهش ويصطدم بالنمط الجديد من الكتابة وهو نمط غير مألوف بالنسبة له ، وغير المألوف يكون أكثر إدهاشاً وإثارة لوعي المتلقي الذي لابد أن يستنفر ويبحث عن تفسير لمثل هذه الظاهرة البصرية ، إذ إن جهد

المتلقي لابد أن يتضاعف فهو لا يقع تحت تأثير الدلالة اللغوية وإنما يقع أيضاً تحت دلالة التشكيل البصري للنص .

لقد جاءت الكلمات " حديد عتيق رصاص " في قصيدة السياب عبر تشكيلات متعددة إذ إنها لم تلتزم نمطاً واحداً، فمرة (حديد عتيق رصاص حديد عتيق رصاص) ومرة (حديد عتيق رصاص حديد) ومرة (حديد)، ومرة (رصا..ص)، ومرة (حديد..)، ومرة (حديد عتيق رصاص)، ومرة (حديد عتيق)، ومرة (حديد، حديد) ومرة (حديد، عتيق، حديد، حديد)، ومرة (حديد عتيق، حديد.. رصاص) ثم يختتم القصيدة (" رصاص، رصاص، رصاص، حديد، حديد، عتيق " لكون حديد !).

إن طريقة كتابة هذه الكلمات جاء بخط سميك مقطع في بعض الأحيان، إن تكرار هذه العبارة التي تناهت في بعض الأحيان لتصل إلى كلمة أو كلمتين له مدلول عن مستوى بنائي في النص، إذ شكلت هذه العبارة لازمة عضوية وبصرية في آن واحد، وكأن الشاعر عندما ينهي قصيدته بهذه العبارة فإنه يؤكد الحذر من الحروب والقتل والدمار والحذر منها يكون، لا على صعيد ذهني وانفعالي فقط، وإنما من صعيد بصري أيضاً، وكأنه يريد أن يزرع هذه الكلمات في عيون القارىء كما يرسخها في ذهنه ووعيه.

وأما بخصوص تقطيع الصوت من خلال طريقة الكتابة فإن الشاعر يعمد إلى مد هذه الأصوات " حد..يد رصا..ص " إلخ، إن من هذه الأصوات ما يوحي بالانطباع الصوتي الذي تعكسه هذه المدات في وعي القارىء من إثارات واستنفارات، إذ إن العبارة المكتوبة بالخط السميك أضحت هي العبارة المحورية في القصيدة، وهذا يعني أنها بؤرة تنطلق منها بقية العبارات وتعود لتتجمع فيها.

وفي مقابل سماكة الخط في (حديد عتـ.....يـق رصـا...ص حديـ...د) تأتي كلمة أخرى في النص كتبت بخط سميك وهي كلمة "سلام" يقول السياب :

حديد عتيق لغزو جديد

حديد.. لينذك هذا الجدار

بما خَط في جانبيه الصغار

وما استودعوا من أمان كبار

"سـلام"

كان السنا في الحروف

تخطى إليها ظلام الكهوف

بآمال إنسانها الأول

وما اختط من صورة في الحجار

تحدى بها الموت : فهي انتصار

وتوق إلى العالم الأفضل(٣٩)

لقد جاءت كلمة "سلام" مكتوبة بخط سميك لتشكل مقابلة مع العبارة الأخرى التي تكررت في فضاء هذه القصيدة وهي "حديد عتيق.. رصاص حديد"، وهذا يوحي بوعي الشاعر بأهمية "*السلام*" الذي حلم به الصغار والإنسان منذ القدم، ولكن الشاعر لم يكتب كلمة "سلام" بخط سميك إلا مرة واحدة على الرغم من أنه افتتح بها كثيراً من مقاطع القصيدة، وهذا أمر يشي بأن الانتصار في عالم القصيدة ليس للسلام

وإنما الانتصار لصوت تاجر الحديد العتيق والرصاص الذي أصبح هو الصوت المرشح لتشييد كون جديد حسب رأي السياب الذي أنهى قصيدته على هذا النحو.

ومما يلاحظ أن عبارة " حديد عتيق رصاص " قد شكلت عبر دلالتها اللغوية والبصرية لازمة شعرية ظلت تتكرر في محطات كثيرة من القصيدة ، ولكن كلمة " سلام " عندما كتبت بخط سميك كتبت عبارة " حديد عتيق رصاص " بخط عادي ولهذا دلالة تشكل التنافر بين عالمين : عالم الحرب وعالم السلام وموقف الشاعر منهما.

إن مثل هذه التقنيات الأسلوبية لا يمكن أن تتحقق وظيفتها إلا بعد أن يكون الاتصال قد تحقق مع القارىء وتحققه لا يكون إلا باسترجاع هذه الظواهر ؛ لأن القراءة الأسلوبية ربما تكون قراءة استرجاعية من جانب المتلقي ، وعلى هذا الأساس فإن المثيرات الأسلوبية قائمة على اختيار المبدع واسترجاع القارىء.

تشكل بنية التضاد خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، لكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ وعي القارىء واستنفاره، كما أنها تقوده إلى اليقظة لمواجهة مثل هذه الظاهرة الأسلوبية بشكل يحقق فيها اتصالاً مع النص المدروس.

وتجسد لعبة الكتابة عبر تشكيلها الفيزيائي دالاً بصرياً من خلال الخطوط والتشكيلات التي تخاطب البصر حتى إنها لتصبح منبهاً بصرياً بالإضافة إلى كونها منبهاً لغوياً، وهذا عنصر يحتاج إلى جهد مضاعف من القارىء حتى يستطيع تأويل عنصر اللغة وعنصر الإدهاش الكامن في التشكيل البصري للنص وكأنه لا يقف فقط أمام نص لغوي وإنما يقف أمام نص تشكيلي أيضاً.

الهوامش

(١) خوسيه ماريا بوثويلو ايفانكوس : نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو أحمد، القاهرة : مكتبة غريب، ١٩٩٢، ص ٨٩.

(٢) برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة د. محمود جاد الرب، الرياض : الدار الفنية للنشر والتوزيع ١٩٨٧، ص ١٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٤) محمد عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٩، ص ٢٣.

(٥) د. صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٧٠.

(٦) م. هـ ابرامز : المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، الثقافة الأجنبية السنة السابعة، العدد ٣، ١٩٨٧، ص ٤٧، وانظر هنريش بليت : البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد العمري/ الدار البيضاء، منشورات دراسات سال، ١٩٨٩، ص ٣٤.

(٧) انظر : د. منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٠، وانظر د. محمد عزام : الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص ٨٥ وانظر برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ١٠٣ وما بعدها، ود. صلاح فضل : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، ص ١٢٨ وما بعدها ، ود . سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية ، القاهرة. دار الفكر العربي، ١٩٨٤، ص ٢٨ ود. عبدالسلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب : ليبيا - تونس. دار الكتاب العربي، ١٩٧٧، ص ١١٦.

(٨) د. عفيف دمشقية : الابلاغية - فرع من الألسنية ينتمي إلى علم أساليب اللغة، مجلة الفكر العربي، عدد ٨/٩، ١٩٧٩، ص ٢٠٦.

(٩) برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الأسلوبية، ص ١١٠.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٠٩

(١١) د. شكري محمد عياد : اللغة والإبداع مبادىء علم الأسلوب العربي، القاهرة : انترناشيونال اكسبرس ١٩٨٨، ص ٨١.

(١٢) برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ١١١.

(١٣) عبدالعزيز بن عرفة : الفعل الإبداعي في جدلية نطقه وكتابته، الفكر العربي المعاصر العدد ٣٠/ ٣١، ١٩٨٤/ ص ٧٤.

(١٤) رشيد بنحدو : قراءة في القراءة : الفكر العربي المعاصر، المجلد الأول، العدد ٤٨/ ١٩٨٨، ص ١١٠.

(١٥) رفقت سلام نقلاً عن مجلة فصول، المجلد الخامس عشر العدد الثالث، ١٩٦٦، ص ١٢٥.

(١٦) ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، بيروت، دار العودة، ١٩٧٣، ص ١٤٥.

(١٧) محمد إبراهيم أبو سنة، الأعمال الشعرية القاهرة : مدبولي، ١٩٨٥، ص ٦٠٤.

(١٨) د. عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير، جدة : النادي الأدبي، ١٩٨٥ ص ٧٦ - ٧٧.

(١٩) ديوان عبدالوهاب البياتي، بيروت : دار العودة، ١٩٧٩، ص ٢٢٢.

(٢٠) د. كمال أبو ديب : في الشعرية بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧، ص ٤٥.

(٢١) أدونيس علي أحمد سعيد : الآثار الكاملة، بيروت دار العودة ١٩٧١، ص ٣٣١.

(٢٢) د. كمال أبو ديب في الشعرية ص ٤٧.

(٢٣) إبراهيم نصر الله : أنظر كتاب الشعر الحديث في الأردن منشورات جامعة آل البيت ، ١٩٩٧، ص ١٣١.

(٢٤) مجلة الاقلام العراقية، العدد التاسع، أيلول، ١٩٨٨، ص ٢٩.

(٢٥) إبراهيم رماني : الشعر العربي الحديث ومسألة القراءة : فصول المجلد الخامس عشر، العدد الثاني ١٩٦٦، ص ١٣٣.

(٢٦) د. محمد خطابي : لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.

(٢٧) مجلة الأقلام العراقية، العدد التاسع أيلول، ١٩٨٨، ص ١٠٠ وما بعدها.

(٢٨) رضا بن حميد، الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد ١٩٦٦، ص ٩٩.

(٢٩) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ١٩٨٥، ص ١٢٣.

(٣٠) د. عبدالسلام المساوي : البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٤٤، ص ٢٧٣.

(٣١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١١٩.

(٣٢) د. عبدالسلام المساوي : البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص ٤٢.

(٣٣) سعدي يوسف : الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة، ١٩٨٨، ج٢/ ص ٢١٦.

(٣٤) رضا بن حميد : الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري ، ص ١٠١.

(٣٥) أدونيس / مفرد بصيغة الجمع، بيروت، دار العودة ص ٣٤ - ٣٥.

(٣٦) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب ، بيروت : دار العودة ١٩٧١، ص ص ٥٦٨ - ٥٦٩.

(٣٧) د. محمد الماكري : الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهرتي، بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٢٣٦، انظر حول هذا الموضوع : محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصرة المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر، ص ص ٩٧ - ١٠٦. وانظر طراد الكبيسي كتاب المنزلات الجزء الأول : منزلة الحداثة، بغداد : دار الشؤون الثقافية والعلامة، ١٩٩٢، ص ص ١٠٧ - ١٤٤. ومنير العكش : أسئلة الشعر، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩، ص ٣٣ وما بعدها.

(٣٨) ديوان بدر شاكر السياب، ص ٥٧٢ - ٥٧٣.

* * *

المثنوية والوحداوية الوجدانية والفنية في قصيدة: (أنت الرياض)

محمد العيد الخطراوي

تعتبر قصيدة : (أنت الرياض) للشاعر غازي القصيبي ، من أجمل ما كتب هذا الشاعر ، بل من أروع اللوحات الشعرية المنجزة في الشعر السعودي بعامة ، كما تعد في مقدمة الشعر العربي المعاصر ، بنيةً ومضموناً ، وأدواتٍ فنية متميزة ، لا تتيسر إلا لشاعر أصيل متمكن من فنه ، ولعل من المناسب أن نبادر بقراءة القصيدة ، لنلتقي فيها على كلمة سواء ، ولنشترك في التفاعل معها والاستمتاع بما فيها من فنيات أدبية عالية ، ولكي نيسر هذه المهمة ، لابد من وضعها أمامنا مكتوبة . يقول الشاعر غازي القصيبي:

كأنك أنت الرياض

بأبعادها .. بانسكاب الصحارى

على قدميها

وما تنقش الريح في وجنتيها

وترحيبها بالغريب الجريح

على شاطئيها

وطعم الغبار على شفتيها

• • •

أحبك حبي عيون الرياض

يغالب فيها الحنين الحياء

أحبك حبي جبين الرياض

.. وحين تغيب الرياض

أحدّق في ناظريك قليلاً

فأسرح في (الوشم) و(الناصريّة)

وأطرح عند (خريص) الهموم

وحين تغيبين أنت أطالع ليل الرياض الوديع

فيبرق وجهك بين النجوم

• • •

وفاتنة أنت مثل الرياض

ترق ملامحها في المطر

وقاسيةٌ أنت مثل الرياض

تعذب عشاقها بالضجر

ونائية أنت مثل الرياض

يطول إليها .. إليك .. السفر

• • •

وفي آخر الليل .. يأتي المخاض

وأحلم أنا امتزجنا

فصرتِ الرياض

وصرتُ الرياض

وصرنا الرياض

العنوان يشمل في حبائه : المحبوبة المخاطبة : (أنت) ، والمدينة المحبوبة : (الرياض) ، وكلتاهما من البروز والوضوح في وجدان الشاعر وعقله ، بشكلٍ صَدوعٍ جعل الأولى ضميراً ، وهو أعرف المعارف بعد اسم الله تعالى ، بالإضافة إلى كونه ضميراً بارزاً منفصلاً ، ليشير بذلك إلى بروز مكانتها وعلوّ شأنها ، وإلى أهميتها واستقلالها بشخصيتها وعطاءاتها وفعالياتها ، وجعل الثانية (اسم المدينة) علماً ، وهو اسم يعين مسماه دونما حاجة إلى مساعدة خارجية ، أو هو كما يقول اللغويون : معرفة تامة أو كاملة ، وليست كاسم الموصول الذي يحتاج في دلالته إلى معونة الصلة ، أو اسم الإشارة ، المحتاج إلى معونة إشارة حسية باليد ونحوها ، كل منهما إذن معرفة متساوية مع الأخرى في الكمال والتمام ، كتساويهما في الجدوى والعطاء ، وفي الجمال والرواء ، والإيناس والإسعاد ، أو هما كذلك – على الأقل – في وجدان الشاعر وعقله ، وحين تجتمع الكلمتان في النطق أو على الورق ، تكوّنان بنية لغوية محكمة العلائق ، قوية الروابط والأوردة ، حيث تتكون منهما جملة اسمية توحي لنا بقوة التلازم بين جزأيها ، ذلك التلازم الذي يكشف لنا عن مثنوية في الحب لدى الشاعر ، فهو يحبها ويحب الرياض ، وإلى أي مدى يتم التلاحم بين الحبيبين ويتحقق التلازم ؟ ذلك أمر قد تكشف عنه فنيّاً بعض أجزاء القصيدة ، كما توحي به ابتداءً جملة العنوان ..

المحبوبة (أنت) : مبتدأ ، محكوم عليه ، و(الرياض) : خبر ، محكوم به على المحبوبة ، وبرغم أنه اسم جامد في حقيقة أمره ، فإن الشاعر يقبل الإخبار به ، لتأويله إياه بالمشتق ، تماماً كتأويله بين حبّيْه ، ربما كان تأويله : عظيمة أو جميلة ، أو شيئاً من هذا ، لكنه يظل وضعاً ابتداعياً ، يعني تشقيق الجامد ، وضم البعيد للبعيد ، بقصد خلق وشائج وأواصر ، تبدأ وجودها في وجدان الشاعر ، ثم تتمد فروعها عبر كلماته إلى وجدانات الآخرين . وربما خطر هاجس من خلال هذا الوضع النحوي أن المحبوبة (المبتدأ) هي العمدة ، وأن الرياض (الخبر) هي الفضلة ، ولكن هذا الهاجس سرعان ما يختفي إذا تذكرنا أن كلاًّ من المبتدإ والخبر عمدة في الجملة الاسميّة ، وأن الفائدة من المبتدأ لا تتم إلا بالخبر ، ولأمر ما أعطيا حالة إعرابية واحدة ، كما يختفي هذا الهاجس أيضاً إذا أدركنا أن العلاقة بين هاتين الكلمتين تتجاوز هذا الوضع الشكلي لتوحي بأنه إنما يشبه المحبوبة بالرياض ، ونحن نعلم أن المشبه ملحق بالمشبه به في صفة أو مجموعة من الصفات ، وجودها في المشبه به أقوى من وجودها في المشبه . بل وتوحي الجملة بشيء آخر يحصر المحبوبة في الرياض ويحقق التساوي بينهما ، وذلك ما نستوحيه من تعريف الجزأين : (أنت – الرياض) ، فكأنه قال : (ما أنت إلا الرياض ، (إنما أنت الرياض) ، لهذا فسوف يبحث في ثنايا رحلته معها في القصيدة ، عن الرياض في عينيها ، ويبحث عنها في عيون الرياض .

ولتمام حضور المحبوبة في قلب شاعرنا ، نراه لا يكتفي في مطلع القصيدة بأن يقول : (كأنك الرياض) ، بل يؤكد الضمير المتصل بالضمير المنفصل : (كأنك أنت الرياض) ، فيحقق التجانس الموسيقي

في (كأنك) ، حيث تبدأ بكاف وتنتهي بكاف ، مع التنويع الأدائي ، فالأولى كاف مفتوحة ، والثانية مكسورة ، بالإضافة إلى تكوين كلمتين : (كأنكِ - أنتِ) مبنيتين على الكسر ، ليساند الثنائية الناشئة من المحبوبة والرياض ، وهاتان الكلمتان يكوّنان أيضاً المقطع أنْ : (كأنْك - أنْت) مع تشابهٍ صوتيٍّ بين الكاف والتاء ، يجعل الأطفال وبعض الكبار ينطقون الكاف تاءً ، فكتَبَ ربما نطقوها : (تَتَب) ، وهذا الوضع الصوتي يقارب كثيراً بين محوري العنوان . وكان في إمكان الشاعر أن يقول : أنت كالرياض . أو مثل الرياض أو بنحو ذلك من الأدوات ، ولكنها جميعاً تفصل فيها أداة التشبيه بين المشبه والمشبه به ، بمسافة لفظية زمنية تطول وتقصر ، وليس الأمر كذلك في (كأنّ) التي تجمع بينهما في حاضنة واحدة في جو إخائي يخدم المثنوية التي يعتمد عليها هذا النص . وستظل القصيدة تراوح بين محوريها قرباً وبعداً ، حتى يبلغ البناء ذروته في آخر النص ، ويتم الامتزاج ، وتتآزر المحاور جميعها في محور واحد هو الرياض :

وفي آخر الليل .. يأتي المخاض

وأحلم أنا امتزجنا

فصرتِ الرياض

وصرتُ الرياض

وصرنا الرياض

مما يجعلنا نحس أن الرياض هي المحور الأساس ، وما عداها فوسيلة لا غاية ، فالشاعر هنا لا يتغزل على الحقيقة ، وإنما يتخذ من المرأة وسيلة للحديث عن هموم الوطن ، والإعلان عن مشاعر الوطنية

الحقة الصادقة ، فالمرأة موطن وسكن للرجل ، والرياض صدر حانٍ وأحضانٌ دافئة تستقبل أبناءها ، فلا يكاد الشاعر بعد هذا التمازج وقبله وفي أثنائه ، يفرّق بين الوطن المحبوبة ، والمحبوبة الوطن ، وهذا لعمري هو منتهى الحب والوطنية ..

ولئن حظيت محبوبته المرأة بضمير الخطاب متصلاً ومنفصلاً : (الكا - التاء - الياء • أنت) ، وحظيت محبوبته الرياض بضمير الغيبة: (هاء الغائبة) ، فإن هذا الحضور النحوي للمحبوبة لا يعني أنها تشغله أكثر من الرياض ، فإن الرياض حظيت منه بالعلمية ، وبهذا التكرار المظهر ، الذي يلذ به المحب ويتبارك ، أو يعلن عن ولائه للاسم المكرر وتعظيمه في نفسه ، حتى ليكاد المرء يجزم أن المحبوبة المرأة لا تعدو أن تكون (تابلوه) يرسم عليه الشاعر ملامح محبوبته الرياض ، ولكنه في الوقت نفسه يحرص على الغاية والوسيلة في آن ، فإذا كرر اسم الرياض مظهراً أربع عشرة مرة فإنه يكرر ضمير المخاطب للمحبوبة أربع عشرة مرة أيضاً ليحدث التوازن ، ويهيء المناخ للامتزاج المتكافىء. أما الشاعر نفسه فإنه يتوارى في المقطع الأول والرابع ليظهر ظهوراً قوياً في المقطع الثاني والثالث ، مسيطراً على الفعل والجانب الحركي ، ليستطيع من واقع قوته هذه أن يمتلك القدرة على إحداث التمازج بين العناصر الثلاثة في النص (أنتِ - هي - أنا) ، فتتحول فيه إلى : (نا) - (أنّا امتزجنا - صرنا الرياض) ، مع ملاحظة أن اثنين يتوحدان في ثالث .

ومن مظاهر المثنوية التي ذكرنا ، مزاوجة الشاعر بين الجمع بما فيه المثنّى ، وبين المفرد (الواحد) ، بشكل متقابل تارة ، ومتبادل في الموقع تارة أخرى ، وذلك ربما يدلنا على خبيئة المفرد (الشاعر) إزاء

محبوبتيه : (هي – الرياض) ، ووضعها بالنسبة له ، ذلك الوضع الذي لا يتأثر باختلاف الموقع والمكان والزمان ، كما قد يشير إلى إحساسه بالعلاقات المرتبطة بالدين والأسرة والمجتمع والسياسة ، وهذه نماذج للوضع اللغوي الدال ، المشار إليه :

كاف الخطاب – أنت # الرياض

الأبعاد – الصحارى – القدمان # الانسكاب

الوجنتان # الريح

الشاطئان # الغريب – الجريح

الشفتان # طعم – الغبار

ياء المتكلم (حبي) # عيون – دروب

يغالب (فعل) # الحنين – الحياء (اسمان)

تظل – تلفَع # الكبرياء

ضمير المتكلم في أحدِّق – أسرح # ناظريك – الوشم والناصرية

أنا (في أطرح) – خريص # الهموم

ملامح # المطر

عشاقها # الرياض – الضجر

وجهك # النجوم

كما تبدو هذه الظاهرة أيضاً في المقطع نفسه في الجمع جمعاً متوالياً بين ما يناسب المحبوبة المرأة ، والمحبوبة الرياض.

فالقدمان ، والوجنتان ، والترحيب بالغريب الجريح ، والطعم ، والشفتان، كلها مما يخص الإنسان . والأبعاد ، والانسكاب ، والصحارى ، والريح ، والشاطئان ، والغبار ، كلها مما يخص غيره ، ولكنه يمزج بين كل أولئك ليبعث الحياة في الأشياء ، ويعطي الأحياء أهمية الأشياء ونفاستها ، فالأشياء لا قيمة لها بدون الإنسان ، والإنسان محتاج دائماً لتلك الأشياء، تماما كالعلاقة بين الوطن والمستوطن ، والعلاقة بين المحبوبة المرأة والمحبوبة الرياض ، وما الرياض في حقيقته – وإن تحدث فيه الشاعر عن تاريخ الوشم وحي الناصرية ومتنزّه خريص – إلا هذا الوطن الذي تجتمع عليه قلوب المواطنين أينما كانوا من أرجاء هذا الوطن المترامي الأطراف . فالرياض على هذا النحو يفقدُ خصوصيته المكانية ، ليتحول إلى رمز للمملكة العربية السعودية ، فالذي كان متناثراً تجمَّع في كيان واحد ، وصار الرياض ، أي صار المملكة العربية السعودية ، ولهذا نجد في المشهد الذي يمثله المقطع الأول : الصحارى التي حملت إلينا السوائل والمسكوبات من مياه وبترول وغاز ، وغيرها ، والشواطىء التي حملت إلينا الخيرات والخبرات ، كما نلمح أحضان المملكة تنفتح لزائريها وضيوفها والملتجئين إليها ، وترحب بهم وتأسو جراحهم ، ونلحظ المعاناة التي لقيتها الرياض في مراحل البناء المختلفة ، من رياح لافحة تترك وشومها على الوجنات ، وغبارٍ يقتحم الشفاه ويورثها مرارة وملوحة .

ثم تعال معي لنتصور مع الشاعر الأحداث المطلقة ، غير المقيدة بزمن ، لأنه جاء بها مصادر ، وهي : الانسكاب – وما تنقش (مصدر مؤول) – ترحيب – طعم ، لكنها مقيدة بمكان هو : القدمان – الوجنتان – الشاطئان – الشفتان ، وذلك لينطوي الزمان بجميع فروعه في

المكان، ولتستقر أخيراً كل الأزمنة والأمكنة ، في مكان واحد هو الرياض، وقديماً قال الشاعر العربي :

ليس على الله بمستغرب أن يجمع العالم في واحد

مع ملاحظة أن الواحد يؤثر في المجموع ، وأن المجموع يذوب في الواحد ، كما هو جلي في آخر النص ؛ وكما هو مشاهد في العيان .

ولعل من مظاهر حرصه على تحقيق هذا التمازج ، حذفه حرف العطف بين المتعاطفين في قوله : (بأبعادها .. بانسكاب الصحارى على قدميها) ، وكذلك فعل في المقطع الثاني : أحبك .. أحبك .. أحبُّكِ) ، ومثلها : (عناء الرياض .. صفاء الرياض) ، وقوله في المقطع الرابع أيضاً : (يطول إليها .. إليك .. السفر) ، وهو في عمومه لا يدخل في باب الوصل والفصل ، وليس هو من ب الأبدال ، بل هو من عطف المفردات ، وقد شاع حديثاً في شعر أبي القاسم الشابي ، وبخاصة في قصيدته (... في هيكل الحب) التي مطلعها :

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام كاللحن ، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك ، كالليلة القمرا ء ، كالورد ، كابتسام الوليد

كما شاع في شعر غيره من الرومانسيين ، وممن عرف في شعرهم كثيراً من الرومانسيين السعوديين : حسن عبدالله القرشي ، وطاهر زمخشري ، حتى ظن بعض الدارسين أنه من ابتداع هؤلاء الشعراء الرومانسيين ، وليس الأمر كذلك ، فقد ورد منه في القرآن الكريم في أكثر من موضع ، من ذلك قوله تعالى : (وجوهٌ يومئذ ناعمة) بعد قوله : (وجوه يومئذ خاشعة .. الآية) .

وهو وضع نحوي يضفي على النص ظلالاً نوعية قد لا تكون له في حالة ذكر الناسق ، منها الإيحاء بالتعادل التام بين المتعاطفين ، والتركيز على إبراز علاقة العامل بالمعمول معنوياً وصُوَريّاً ، والحرص على نقل النبض العاطفي للتجربة الشعورية ، بشكل عالٍ متسارع يكاد يلغي المسافة بين المرسل والمتلقي ، ويكاد المتلقي يحس معها بحرارة أنفاس الشاعر وأحيح صدره ، وربما بدا هذا بشكل أكثر جلاء في المقطع الثاني من القصيدة .

ويعتبر التكرار إحدى ركائز الإيقاع الداخلي المهمة في هذا النص ؛ فبالإضافة إلى كلمتي (الرياض - ضمير المخاطبة) اللتين سبق الإشارة إليهما ، نلحظ هنا تكرار صيغة المثنى (في المقطع الأول) ، مع نزوع ظاهر للتقفية ، والمجانسة بين الريح ، والجريح ، وسيطرة الراء، والشين ، والحاء .

أما في المقطع الثاني ، فيظهر التكرار في التكوين العام للجمل ، وفي : (أحبك حبي ... الرياض) ، وهو أمر لا يحتاج إلى كبير عناء ، ويتمثل أيضاً في : (عيون - دروب) ، فكلتاهما على وزن (فُعول) ، دالّ على الكثرة ، ومفرده على وزن فَعْل : (عيْن - درْب) ، والعيون تهدي إلى الدروب ، و(جبين) مفرد تخلف فيه الياءُ الواو ، وذلك معروف في علم القافية ، علاوة على ما في الجبين من علائق داخلية أو خارجية ، كامنة بينه وبين العيون والدروب ، إذ الدروب هي التي تغري العيون وتستوعب نظراتها ، والعيون هي التي تختار الدروب ، وتمضي فيها أو تؤوب ، يضاف إلى ذلك ما في الجبين من مجانسة مع كلمة حنين التي سبقتها في السطر الثاني ، وهي من جهة أخرى تؤكد طريقته في مقابلة الجمع بالواحد ، مما يتم بوعي أو عن غير وعي .

ويختار الشاعر العيون ، لما في قراءتها من أسرار ، ولأن أشياء كثيرة إنما يفعلها المرء من أجل العيون ، فكلنا يقول معبِّراً عن حسن الاستجابة : (لعيناك) ، أو (من شان عيونك) ، ويقول شاعرنا عبدالله الفيصل :

من أجل عينيك عشقت الهوى   بعد زمان كنتُ فيه الخلي

وفي هذه العيون مغالبة بين الحنين والحياء ، وهي حالة عاطفية عربية شرقية ، تزيد المرأة سموًا ورفعة منزلة في نظر الزوج والحبيب ، تغنّى بذلك شعراء الغزل منذ العصر الجاهلي ومايزالون .

وقد نجح شاعرنا القصيبي في اختياره الفعل : (يغالب) الدال على المشاركة ، فأيهما غلب الآخر .؟ الحنين أم الحياء .؟ وأيهما المحرك لهذا الغلاب .؟ كلاهما صالح لأن يكون المغالب ، ومن هنا يصلح أن يكون على المستوى النحوي والعاطفي فاعلاً ، وذلك على حد قوله تعالى: (فتلقى آدم من ربه كلمات) ، قال النحاة : كلٌّ منهما يصلح أن يكون المتلقِّي ، وفي المرأة بلا شك حنين وحياء كما في الرياض ، واختار الشاعر الجبين لأنه يمثل النَّضرة والشموخ ، وأشياء أخرى من مكارم الصفات والخلال ، وهو جزء من الإنسان لا يحجب في كثير من الأحيان عن الأنظار ، فالخد يصعَر ، والجبين يشمخ وتقرأ على صفحته كثيراً من العبارات المنطوقة وغير المنطوقة . ومن أهم ما يتجلى على الجبين ، هذه الأمواج من الكبرياء والاعتزاز بالأحساب والأنساب ، والمنجزات والتطلعات ، وهذا النوع من الكبرياء شهيّ ورائع ومثير للدهشة ، يقول إبراهيم ناجي في (أطلاله) :

واثق الخطوة ، يمشي ملكا ،   ظالم الحسن ، شهيّ الكبرياء

وحرص الشاعر في هذا المقطع على التقفية في آخر الأسطر: (الحياء – الكبرياء) ، و(الرياض) ، وفي الداخل أيضاً : (عيون – حنين – جبين) و(عناء – صفاء) ، مع هيمنة ظاهرة وتجمهر لبعض الحروف ، مما يوحي بحالة نفسية بؤرية لدى الشاعر ، تتجمع ثم تتفجّر في متواليات ، لكن الأفعال المسندة إلى الشاعر : (أحبك ٣ مرات) أفعال وجدانية منفكة عن المحسوس ، غير أن آثارها تظهر بشكل انعكاسي ، وذلك في عيون الرياض ، مغالبَةً بين الحنين والحياء ، وعلى جبينها تلفيعات من الكبرياء ، ومجنّةً للرياض ولمحبوبته ، إذن هو حبٌ حركي مبدع ، وليس حبّاً ساكناً خاملاً ، ولهذا فهو يحس بكل ما حوله ويتفاعل مع نتائجه ، يحس بالعناء والصفاء ، وبالكبرياء ، وبالحنين والحياء ، وغير ذلك من الأشياء . ولذلك هو في كل لحظة قادر على الالتحام والامتزاج .

ويلاحظ أن الفضاء الزمني الذي يتحرك فيه النص إنما هو الحاضر والمستقبل ، فكل أفعاله مضارعة ، وفي المقطع الثالث ينصّص على المستقبل ، إذ يضمن الظرف (حين) معنى الشرط :

وحين تغيب الرياض

أحدّق في ناظريك قليلاً ... إلخ

فكلنا يعلم أن إيقاعات الجملة الشرطية مستقبلية . واعتماد الشاعر على الحاضر والمستقبل وحدهما يعني أنه يعيش حالات انبهار دائم بحاضر الرياض ومستقبله ، كانت كفيلة بالهائه عن الماضي ، أو لأنه لا يثبت للمقارنة حين تقارنه بهما ، كما أنه ربما كان يعيش حالة إحساس بإسهام جيله في هذا التغير والتحول والنقلة إلى المستقبل . أما

الفعل : (صرت – صرنا – امتزجنا) ، فهي وإن كانت ماضية شكلاً ، فهي مستقبلية معنى ، وذلك لدلالتها على التحول والتشكل المستقبلي .

ثم هو يعود بين كل فينة وأخرى للإيحاء بالتكافؤ والتعادل بين محبوبتيه في وجدانه ، فيمثّل ذلك في أدواته ، فنراه يساوي بين الأسماء في الإفراد أحياناً ، كما يسوّي بين الأفعال في الزيادة (أطالع – يبرق) ، والتجرد : (تغيب – أسرح – أطرح – ترق – يطول) – بين المقطع الثالث والرابع – مع ملاحظة التجانس بين : (أسرح وأطرح) كإيقاع داخلي . أما (أحدق) ، فقد جاءت في أول المقطع الثالث على وزن (أُفعّل)، ليقابلها بالفعل تعذّب : (تفعّل) على الوزن نفسه ليحقق مزيداً من الإيقاع الداخلي ، وليوحي بمدى التحديق والتعذيب .

وانظر إلى توزيع الحاء في هذا المقطع (المقطع الثالث) ، فهي تجيء ثانية في السطرين الأولين مكسورة في الأول ، مفتوحة في الثاني. أما في السطر الثالث والرابع ، فتأتي خامسة مضمومة ، لتعود إلى مكانها مكسورة في السطر الخامس ، كعودة الرياض إلى مكان الصدارة ، وعودة حبه إلى التمكن من قلبه .

ولننظر إلى ترتيب القاف في الكلمة الأولى والأخيرة من السطر الثاني ، فهي مسبوقة بأربعة أحرف في الأولى (أحدق) ، ملحوقة بأربعة أحرف في الثانية (قليلاً) ، مع ملاحظة المغايرة في الحركة ، وذلك للدلالة على إمكان التغاير مع التشابه ، وعلى إمكان التمازج مع التغاير الظاهري والشكلاني.

ولننظر أيضاً إلى (نا) في السطر الثاني ، (نا) في ناظريك ، و(نا) في (الناصرية) في السطر الثالث ، وصورة (ظِرَيـ) مع (صِريـ) ،

وإذا كان قد اعتمد في السطر الثاني والثالث على الجار والمجرور متعلقاً بالفعل ، فإنه في السطر الثاني يستعيض عنه بأخيه الظرف (عند) ، مقابلاً بين الاثنين والواحد ، أما كلمة (الهموم) ، فقد قابل بها كلمة (النجوم) في السطر السابع ، وحقق بها التقفية .

يحدث فعل واحد من الرياض : (وحين تغيب الرياض) ، فيحدث من الشاعر ثلاثة أفعال هي : (أحدّق - أسرح - أطرح) .

وتغيب المحبوبة المرأة ، فيرتب على ذلك فعلان أيضاً : (أطالع - يبرق) ، مع مفاجأة يسيرة تظهر في فاعل (يبرق) ، إذ إنه وجْهُ المحبوبة - وليس حدثاً من الشاعر ، فكأنها توقع الغياب والحضور معاً ، ولا غرو فهي التي تمتزج بالرياض وتبدو قسمات وجهها واضحة بين النجوم .

وإذا كانت كلّ الأحداث السابقة أحداثاً نهارية كما يبدو ، فإن بعض أحداث هذا المقطع ليلية ، بداية من (خريص) المتنزه المسائي الليلي ، ونهاية بليل الرياض الوديع ، وإبراق وجهها بين النجوم ، وهذا جزء من التطور الزمني للنص ، ولكنه كما نرى تطور مرتبط بالمكان من جهة أخرى .

ويأتي المقطع الرابع إيغالاً من الشاعر في وصف صاحبته بالرياض ، أو تشبيهه لها بالرياض ، مؤكداً ذلك من خلال صفات أخرى تكشف عن أوجه شبهٍ أخرى بينهما ، وهي الفتنة والقسوة والنأي ، فعل ذلك ليقنعها ، أو يقنع نفسه ويقنعنا بأنه صادق كل الصدق في قيامه بعقد مقارنة بين محبوبته ، لنصل معه بعد ذلك في المقطع الخامس إلى ما يريده من الامتزاج ، ولعله لأجل ذلك اعتمد في جميع تلك الأوصاف

على اسم الفاعل الثلاثي ، مع ملاحظة حرصه على مقابلة الجمع بالواحد، في كون (فاتنة) صحيحاً ، بينما : (قاسية - نائية) معتلاً ناقصاً، والعجيب أننا لو قرأنا بداية الكلمات الثلاث بالمقلوب ، لتحصل لدينا كلمة: (نقف) ، فهل لهذا إيحاء بشيء معين ، أو أنه محض مصادفة .؟ أما السطر الثاني والرابع والسادس ، فهو إيقاع شبيه بالإيقاع المتمثل في المقطع الثاني : (سطر ٢ ، ٤) غير أن الانبثاق هنا من جملة اسمية بينما هناك من جملة فعلية . ونلاحظ أنه قابل الجمع بالواحد أيضاً ، ففاعل (ترق - ويطول) ظاهر ، بينما فاعل (تعذّب) ضمير مستتر ، كان في الإمكان إظهاره على النحو التالي : (يعذّب الضجر عشاقها) ، إذ هو الموقع للتعذيب على الحقيقة ، ولكن شاعرنا يوقعه من محبوبته ، ويحول الضجر إلى وسيلة للتعذيب ، فهي قاسية على عاشقها ، لا تستجيب له بسرعة ، بل تماطله وتناضله ، حتى يذوق ألم القسوة وعذاب الضجر والضيق ، ثم تلين وتصفو ، ويكون الامتزاج ، فهي القريبة النائية ، والنائية القريبة ، وهي ليس لها عاشق واحد ، بل مجموعة من العشاق يلقون نفس المصير ، ويعانون نفس المعاناة .

ويلاحظ تكرار الأداة (مثل) ، ومحافظته على تركيب الجملة الاسمية المعتمدة على تقديم الخبر : (وفاتنة أنت - وقاسية أنت - ونائية أنت) ، لأن الاستشراف هنا إنما هو للخبر ، أما المبتدأ فهو معروف للقارىء .

ونلاحظ التقفية بكلمة : (الرياض) ، كاسراً بها قاعدة علماء القافية : (سطر ١ ، ٣ ، ٥) مما كانوا يسمونه الإيطاء ، وقد سبق له أن ارتكب ذلك نفسه في المقطع الثاني والخامس ، مما يدخله في باب التكرار ويعطي الشعر السطري خصوصية موسيقية ليست للشعر

الشطري . ويقفّي بالراء ساكنة في (السطر ٢ ، ٤ ، ٦) وأسماء ثلاثية على وزن (فَعَلْ) ، ومن هنا نحس أن الشاعر في هذا المقطع يميل إلى المساواة ويركز على التعادل بشكل واضح ، ليهيئنا - كما قلنا - إلى الحديث الكبير الذي يفجؤنا به في المقطع الخامس ، مع الإبقاء على خصيصته الأخرى في مقابلة الجمع بالواحد ، فالمطر يؤثر في الملامح ، والضجر أو هي تعذّب العشاق ، والسفر يطول إليها وإلى الرياض . وربما كان المتوقع أن يقول : (يطول إليك .. إليها .. السفر) على اعتبار أن الكلام دائر حول المحبوبة التي تشبه الرياض ، ولكنه يعكس المتوقع: (إليها - إليك) ، فيقدم ما يتوقع تاخيره ن ليشعرنا بعملية التساوي ، وليضعنا بعد ذلك على باب التوحد والامتزاج .

وفي المقطع الأخير يصل بنا النص إلى آخر الليل . فننتظر مع الشاعر الصباح الأذن بالفراق ونزول الستار على اللقاء ، ونأتي معه إلى نهاية هذه المشاهد المتتابعة ، وإلى نتائج الحبل العاطفي : (وفي آخر الليل يأتي المخاض) ، إذن هو ليس فراقاً بين الحبيب والمحبوب كان يسترهما الليل ثم يفضحهما الصبح ، فيفترقان ويتواريان عن عيون الرقباء ، بل هو إيذان بالتلاحم الأكثر الذي يوحد الأجزاء ، ويمزج المتفرق ، ويجمع المتناثر ، وتذوب فيه الأبعاض في الكل وتفنى الحواجز ، وقد قفّى أسطر هذا المقطع بالضاد ليبقي النبر العالي للرياض.

ومن الملاحظات العامة حول النص أنه لم يرد فيه غير صفتين فقط ، هما الجريح : (الغريب الجريح) ، والوديع : (ليل الرياض الوديع)، كما خلا من الأحوال ، وربما أسهم ذلك في وقاية النص من مظاهر

الترّهل والملاحق المضجرة . كما اعتمد بلاغياً على الجمل الخبرية الهادئة التي تلجأ إلى تقرير الفكرة ، وتثبيت المعنى دون استفزاز ، وذلك كما تفعل الجمل الإنشائية مثلاً ، كما اعتمد في الصور الجزئية على التشبيه الصريح والاستعارة المكنية أحياناً ، فما وسائل الإثارة والاستفزاز وأدواته في هذا النص .؟ إنها تتمثل أول ما تتمثل في هذه الصورة الكلية، وفي هذا التداخل بين صورة المعشوقة المرأة والمعشوقة الرياض ، والمزج بينهما بألوان من الإيقاعات الداخلية التي استوفينا الحديث عن أكثرها فيما سبق . ويتمثل أولاً وأخيراً في هذه المثنوية والواحدية الفنية التي فصلناها ، والتي تشكل على أساسها النص تبعاً للمثنوية والواحدية الوجدانية العاطفية ، (وصرنا الرياض) .

* * *

فرانك شويرويجن

نظريات التلقي*

عبدالرحمن بو علي

* Méthodes du Texte - introduction anx études Litterairs - Ed. Duculot, Paris 1987. فصل من كتاب

١ - تقديم :

كـان علـى " جماليـة التلقـي " - أو Rezeptionsasthetik - بالنسـبة لمروجهـا الأول هـانس روبـير يـاوس Hans Robert Jauss أن تسجل مرحلة جديدة بشكل جذري، بل وشكلاً من أشكال الثورة في الدراسات الأدبية. وعلـى كـل حـال، فهذا ما تحاول أن تقنعنا به دراستان، أهميتهما لا جدال فيها، ويمكـن فقط أن تقاس بالاهتمام الذي أولي لهما. فبعد أن أعلـن يـاوس فـي سنة ١٩٦٩ عن تغيير فـي النمـوذج Paradigme (Paradigma wechsel) فـي العلـوم الأدبية، قدم، سنة بعد ذلك، شرحاً لما يشكل بالنسبة له المحرك في تحول كهذا. وهو صيغة تحليل ينقل جذرياً اهتمام المحلل بالزوج كـاتب – نـص (الذي كما يقول ياوس أخذ منا وقتـاً طويـلاً) إلـى علاقـة نـص – قـارىء (يـاوس ١٩٧٠). ومـن دون أن نحكم علـى مشروعية استعارة أعمـال طوماس س. كوهن Tomas S. Kühn الذي لا تعتبر نظريته حول النمـاذج Paradigmes صالحة لما يريد ياوس أن يشير إليـه[1]، ولا علـى الموقف الثوري الذي حاول الكاتب أن يصبغه على نفسه في نصوصه البرنامجيـة Programmatiques ، لابد أن نعترف أن ياوس رفع التحدي الذي كان قد أعلـن عنـه فـي النظريـة الأدبيـة (يـاوس ١٩٧٨). فقـد أسـس النـاقد الألمـاني مدرسـة كمـا كـان يتمنـى، وبهـذه " المدرسـة " (بـالمعنى

الواسع لحركة الأفكار) سنهتم في الصفحات التالية . وسنحلل بالتدريج (١) جمالية التلقي عند ياوس، (٢) نظرية القراءة المسجلة أو " الضمنية " التي بلورها ولفغانغ إيزر Wolfgang Iser المؤسس الآخر لما نسميه في بعض الأحيان " مدرسة كونتانس " L'école de constance" ، و (٣) بعض التعليقات التي استدعاها نظام إيزر . وسنختم ذلك بتقديم عمل، وإن كان يختلف عما يمكن تسميته بالمقاربة الألمانية ، فانه يشبهها في بعض النقط. والأمر يتعلق هنا بسيميوطيقا القراءة التي طورها امبراطو إيكو Umberti Eco في كتابه *القارىء في الحكاية* Lector in Fabula - 1979 وكما سنرى ، ستتساءل خاتمتنا المرتابة في أفق أكثر اتساعاً حول مفهومي *القارىء الضمني وتسجيل* القراءة

٢ - تاريخ الآداب وأفق الانتظار :

إن جمالية التلقي هي في البداية محاولة لـ " تجديد تاريخ الآداب " الذي حسب ياوس كان قد دخل في مأزق (١٩٧٨ أ : ٤٦). فـ " تاريخية الأدب " كما يقول ياوس " لا ترتكز على علاقة الانسجام المؤسس *قبلياً* بين " الأحداث الأدبية "، لكنها ترتكز على التجربة التي يكتسبها القراء من خلال علاقتهم بالأعمال أولاً ". ومن هنا ينبع الاهتمام الذي نوليه إلى " بعد الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي وإلى المعنى الذي يعطيه له الجمهور " (١٩٧٨ أ : ٤٤). وإن تصوراً كهذا للظاهرة الأدبية يتأسس بشكل أساسي على ما يسميه ياوس " أفق انتظار " (Erwariungs horisont) الجمهور القارىء، وهو التصور الذي يحتل مكانة هامة في أعمال كارل بوبر Karl Popper (انظر من بين ذلك بوبر

١٩٧٢)، والذي وجد قبل ذلك عند هايدجر Heidgger وهوسيرل Husserl وكادامير Gadamer (انظر هولوب Holub : ١٩٨٤ : ٥٩)، وهم ثلاثة من " كبار المفكرين ". بالنسبة للمنظر الألماني. وهكذا، فان المهمة الأولى لجمالية التلقي ستتأسس على إعادة تشكيل *أفق انتظار* " أول جمهور " (ياوس ١٩٧٩ : ٤٩) بالنسبة للعمل الأدبي و " النظام المرجعي المصاغ بصورة موضوعية " حيث يندرج ظهور النص الجديد. *وأفق الانتظار* الأصلي هذا، كما يوضح ياوس، يتكون من ثلاثة عوامل أساسية : (١) " التجربة السابقة التي يتوفر عليها الجمهور بالنسبة للجنس الأدبي الذي ينتظم داخله النص الأدبي "، (٢) " شكل وتيمات الأعمال الأدبية السابقة " التي " يفترض أن يعرفها " العمل الأدبي الجديد، أي ما يسميه الآخرون بالقدرة التناصية، و (٣) " التعارض القائم بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، بين العالم المتخيل والحقيقة اليومية ". وسيمكن هذا التعريف غير المحدد من الوجهة النظرية ، كما يلاحظ ذلك روبير س . هولوب (١٩٨٤ : ٥٩)، المحلل من قياس " *الفرق الجمالي* " (ياوس ١٩٧٨ أ : ٥٣) الذي يحدث في حالة الأعمال المهمة[٢] بين عالم النص وعالم قراءته، أو " *المسافة* " حسب كلمات ياوس " بين أفق الانتظار الموجود سلفاً والعمل الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يحدث تغيراً في الأفق الأدبي في مقطع تزامني "، ومن الممكن " توصيف التعدد المختلف للأعمال المتجاورة في شكل بنيات متساوية ومتعارضة وذات ترابية ما ". وهي صيغة تحليلية قدم فيها ياوس نفسه تطبيقاً من خلال دراسة " حلاوة المسكن " La douceur du Foyer " (١٩٧٨ ب).

ورغم أهمية هذه المهمة الثلاثية التي تم فرضها على تاريخ

الآداب فهي تتجاهل ما يأمل النص تحقيقه بقراءته الخاصة، أي ما يمكن تسميته مع ميشال شارل Michel Charles (١٩٧٧)[٣] " بلاغة " التلقي. ومع أن وجهة النظر المزدوجة هذه كانت حاضرة في " تحدي " ١٩٧٠، فلابد من أن نقبل أن ياوس اهتم بالتلقي أكثر مما اهتم *بأثر هذا التلقي* Wirkung ، وأنه بتعبير آخر كان له توجه نحو اعطاء الامتياز لكون (العالم الأكبر) macrocosme للتلقي في بعده التاريخي على حساب العالم الصغير microcosme للأثر (هولوب ١٩٨٤ : ٨٣). وبالمقابل ، فان الأثر التداولي الحاسم الذي سينشأ عن نفس العمل الأدبي المحين (*بالقوة* على وجه الخصوص) من طرف الذات المتلقية، يقع في مركز عمل وولفغانغ إيزر الذي بلور ، أكثر من ياوس ، " طريقة لتحليل النص " حقيقية. وسنهتم الآن بهذه الطريقة.

٣ ـ القراءة وفعل اللغة :

إذا كان فكر ياوس قد خضع دوماً للتحولات والتغييرات، إلى درجة أن ما أصبح يهتم به المؤلف اليوم لا يظهر أن له علاقة بمقدماته المنطقية لعام ١٩٧٠[٤] إلا من بعيد، فإن فكر إيزر ليس إلا ذلك التطور البطيء والمدقق لمجموعة من المبادىء الأساسية. *وفعل القراءة* Der Art des Lesens (١٩٧٦)[٥] الذي وجدت فيه أفكار ايزر حول ما سماه ببلاغة " فعل " القراءة صياغتها النهائية، يقدم لنا نظرية عن التلقي تريد أن تكون شاملة ومنسجمة في نفس الآن. وسنقف عليها هنا ونحن نقدم بالتتابع ما يمكن تسميته بمفاتيح القبة الثلاثة للنظام الايزيري، أي (١) تصوره عن " القارىء الضمني "، (٢) مفهوما " السجل "

" repertoire " و " الاستراتيجية "، و (٣) فكرة " النفي " باعتبارها ترتبط بالطابع " النافي " في النص الأدبي.

٣ ـ ١ يستعير إيزر مفهوم ـ أو على الأقل مصطلح ـ " القارىء الضمني " من *بلاغة الفن القصصي* لواين س . بوث (١٩٦٣ : ١٣٧)، هذا الناقد الأمريكي الذي أعطى مكانة مهمة لما أسماه بالكاتب الضمني implied author (الضمني أو " المضمن " كما يترجمه جيرار جينيت[٦])، والذي يمكن أن نحدده باعتباره صورة الكاتب المختلفة عن السارد والذي يقوم القارىء ببنائه انطلاقاً من النصّ. إن ايزر هو الآخر يطور ما يمكن أن يشكل إضافة منطقية لهذا المفهوم . ولأنه اعتبر تبعاً لياوس أن القارىء هو " النظام المرجعي " للنص (١٩٨٥ : ٩٦)، فقد حاول إيزر أن يبحث عنه داخل العمل الأدبي من خلال ما أسماه بـ " البنية النصية المحايثة للمتلقي " (١٩٨٥ : ٧٠)، وهي سلسلة التوجيهات الداخلية أو " شروط التلقي " (١٩٧٦ : ٦٠) التي يمنحها النص المتخيل - أو الأدبي[٧] - لمجموع قرائه المحتملين.

ولكي يحدد بشكل أفضل هذه البنية القبلية للقراءة التي يتضمنها النص داخله، فقد قام إيزر بمواجهة " الخطاب القصصي " (Fiktionale Rede) واللغة الطبيعية " التي ترتكز على الحدث ": (handlungsbezogene rede). فالنص الأدبي " وهو يجرد من وضعيته المرجعية التي يضمن تحديدها الصارم للفعل اللغوي تحققه الكامل " (١٩٨٥ : ١١٧)، وهو يواجه اللغة التي يحاكيها أو يعيش عالة عليها (أوستن ١٩٧٠ : ٥٥)، يظهر كليا كخطاب *بدون سياق*. وهكذا فليس له من سياق إلا النص المصاحب le co-texte أو المقطع النصي المدرج فيه. فالفعل الأدبي إذا أراد أن يكون مالكاً لقوة تعبيرية فعليه أن يمنحنا هو نفسه الإشارات

التي تعيننا علـى إعـادة بنـاء وتنظيم الوضعيـة التلفظيـة énonciative[٨].
وهـذه الظـاهرة التـي يسـميها إيـزر أيضـاً بـ " تفكيـك التـداول " "dépragmatisations" (١٩٧٦ : ١٠٠) والتـي تتساوى في *فعل القراءة* مع " بناء التداول " " repragmatisation " التي يقـوم بهـا القـارئ تحت ضغط العمل الأدبي، تفسر لنا من جهـة أخـرى الطـابع الأيقونـي للرسـالة الأدبية بالمعنى الذي أعطاه إيكو (١٩٧٢ : sq ١٨٥) لهـذا المصطلـح. فالعلامة الأدبية عوض أن تشير مباشرة إلى المدلـول الـذي تنقلـه تدخـل مجموعة من المعارف تساعد على إنتاج مضامين ممثلة[٩].

٣ ـ ٢ ـ في إطـار هذا المنظور سيظهر مفهوما " الاستراتيجية " و" السجل ". وكما يذكر ذلك إيزر، فلكي يكون فعل القراءة ناجحاً، يقـترح أوسـتن (١٩٨٠ : sq ٥٨ و sq ٤٨) ثلاثـة أشـكال مـن شـروط النجـاح : (١) مجموعـة مـن " الشـروط " المشـتركة بيـن المتكلـم والمتلقـي، (٢) مجموعة من " الاجراءات المعترف بها " من لـدن المشـتركين فـي التواصل اللغوي، (٣) استعداد المشاركين في الاشتراك في الفعل اللغـوي (وهو مفهوم قريب مما يسميه كرايس Grice (١٩٧٥) " مبدأ التعـاون ". وبالنسبة لإيزر فالأمر يتعلق بالوصول إلى إيجاد مقـابل أدبـي لكـل واحـد من هذه البنود الثلاثة. وإذا كان استعداد القارئ أمام النص الذي يباشر قراءتـه لا يطـرح أي مشـكل، ويمكـن أن يؤخـذ كمـا هـو فـي التداوليـة اللغويـة، فـان الصنـف (١) تتـم إعـادة تسـميته بوصفـه " سـجل " العمـل الأدبـي، وتتـم تسـمية مضمـون النقطـة (٢) باعتبـاره " الاسـتراتيجية ". ويظهر أن إيزر قد أشرك السجل مع ما نسميه في الاصطلاحيـة التقليديـة بـ " مضمون " العمل الأدبي، أي كل ما هو خارج النص ويعود إليـه : أي مجموع العلامات التناصية بطبيعة الحال، لكن أيضاً وبالأخص " الضوابط

الاجتماعية والتاريخية "، و " السياق السوسيو ـ ثقافي بمعناه الواسع الذي ينشأ فيه النص " (١٩٨٥ : ١٢٨). ويؤكد إيزر على أن السجل المنتقى وهو يندرج داخل الكتاب يتعرض لـ " تفسير منسجم " يغير بشكل ملموس طابعه. فالعنصر المعروف حين " يمتصه " النص يفقد مرجعيته الأصلية، فلا تكون له من دلالة إلا داخل شكله النصي نفسه. وهكذا فان ما هو عادي *يصبح غير عادي* باعتباره عنصراً نصيا، وسيجد القارىء نفسه مجبراً على إعادة تقييم ما الذي أدى إلى التجريد الطبيعي و " تغيير ما هو معروف " (إيزر ١٩٧٦ : ١٣٨)، وأهمية ذلك ستكون حسب العمل الأدبي أو الجنس موضوع النقاش. وهكذا وكمثال على ذلك، فالأدب " الديالكتيكي أو الدعائي " (إيزر ١٩٨٥ : ١٥٢) الذي من المفروض أنه يؤثر في الواقع الملموس حيث يعيش القارىء، ينتمي إلى تنظيم سجلي آخر غير التنظيم السجلي الذي تنتمي إليه *أوليس* لجويس.

إن الاستراتيجيات بعد ذلك " ترسم شروط تلقي النص ". فهي تشكل " التوجيهات العملية " (١٩٨٥ : ١٧٤) التي تقدم للقارىء مجموعة من الامكانيات المركبة يرتكز عليها فعل القراءة، ويمكن أن تكون فكرة حول نجاعة هذه الاستراتيجيات كما يشرح إيزر، بالتفكير فيما يقع عندما نحاول تفسير أو تلخيص عمل أدبي. فما يفقد في هذا التمرين التقليصي هو بالضبط التنظيم الاستراتيجي للخطاب التخييلي، وهو الجهاز الموصل الذي يربط بين عناصر السجل. ولكي يقدم تفسيراً لعمل الاستراتيجيات، يرتكز إيزر على " مبدأ المنظور " الذي تنبني عليه كل قراءة (١٩٨٥ : ١٨٠) والذي يحدد الطريقة التي يكتشف بها القارىء النص في بعده الخطي. فالعمل الأدبي، عوض أن يقدم نفسه ككلية، *وكجشطلت* Gestalt يمكن بلوغه بشكل مباشر، فانه يستفيد من التوتر

الثابت بين ما يحتل في المجال البصري للقارىء " الواجهة الأمامية " وما يقع في " الخلفية "، بين ما يسميه إيزر " تيمة " القراءة وما يسميه " الأفق " (١٩٨٥ : ١٧٥). وهكذا فعندما يصبح جزء من النص *تيمياً*، أي عندما يدخل في مجال نظر القارىء، فان الأجزاء الأخرى تختفي وراء الخلفية، وتبقى مع ذلك مؤثرة على الوعي القارىء. إن الاستراتيجيات تشكل وحدة دينامية، فهي توجه وتقود القارىء وهو يجتاز مجاهل النص. ونحن لا نتعجب في إطار هذه الأفكار من تأكيد إيزر في مرات متعددة على الطابع الاجباري *للخطية* النصية، وبناء على ذلك، على أهمية القوانين الزمنية التي تخضع لها القراءة. فالمتلقي، وهو لا يستطيع الإمساك مرة واحدة بجميع مظاهر الكتاب، يقوم بنقل وجهة نظره " تدريجياً عبر الأجزاء ذات المنظورات المختلفة، مرة عندما تشكل التيمة، وأخرى عندما تشكل الأفق " (١٩٨٥ : ١٨٣).

٣ ـ ٣ ـ إن علاقة نص ـ قارىء تستبعد ما يسميه إيزر مع إيروينغ كوفمان Erving Goffman (١٩٦٧) *وضعية الوجه للوجه* La face - to - face situation التي تطبع كل شكل من أشكال التفاعل الاجتماعي. وزيادة على أن القارىء الذي يواجه النص، يجد نفسه فاقداً لعملية *المعادلة* Feed - Back ، أي فاقداً لأفعال التنظيم الذاتي التي تقلص باستمرار من غموض التواصل العادي أو اليومي، سيجد نفسه " بدون إطار مرجعي مشرك " (إيزر ١٩٨٥ : ٢٢٥) مع ما سيقرأه. ومن هنا ينشأ الطابع " اللامتناسق " بين المتلقي والسرد. والحال أن التواصل الأدبي، وهذا شيء عجيب، يظهر أنه قادر على الاستفادة مما يفرقه عن التواصل الطبيعي أو العادي. وفي هذا النقص المزدوج بالتحديد، يجد التواصل الأدبي حافزه. فما هي ناقص فيه، هو الذي يطلق ويراقب فعل

القراءة. وإيزر، وهو يرتكز من جهة على تصورات التحليل النفسي لرونالد د. لانج R.D. Laing (١٩٦٨)، ومن جهة أخرى على مفهوم " مكان الالتباس " Lieu d'intermination الذي بلوره رومان انجاردن R. Ingardin (١٩٨٣ : sa ٢٩٩). فهو يميز إذن بين شكلين من أشكال الالتباس تكون الوظيفة في كل واحد منهما توجيهية بشكل أساسي : (١) ما يسميه بـ " *البياض* " " La Leerstelle " أو " المكان الفارغ " الذي يأتي لايقاف الانسجام النصي لكي يترك للقارىء الفرصة لارجاع هذا الانسجام، و (٢) " النفي " أو " إمكانات النفي " التي تلغي في النص العناصر المألوفة والآتية من خارج النص. فضلاً عن ذلك، وفي صنف *البياض* Leertellen ، ميز إيزر بين الأبيض من جهة باعتباره اتصالاً يسهو عنه النص (انه يتكلم إذن عن " gedachte scharnièr " ، أي عن " *نقط الاتصال المفكر فيها* " (١٩٨٥ : ٣١٩) والتي يكملها القارىء)، ومن جهة أخرى الأبيض الذي ينتج عن العلاقة بين التيمة والأفق ، المكان الفارغ الذي يحدد هنا كخلفية فاقدة لـ " الملاءمة التيمية " (١٩٨٥ : ٣٦٣). أما " النفي " فيظهر كنتيجة لفقدان السياق الذي تخضع له عناصر السياق على مستوى اندراجها النصي. فالنص الأدبي ينفي جزئيا القواعد التي يدمجها أو يمتصها، وفي نفس الوقت يصادر بهذه الحركة النافية على اعادة التقييم الكامل في إطار فعل القراءة الملموس.

وبعد مجموعه من الأمثلة استقاها من عصور مختلفة من تاريخ الآداب، وبفضلها حاول إيزر أن يظهر نجاعة تطبيق نموذجه على نصوص فردية (دون أن يترك كما يبدو، أي هامش للغموض بالنسبة لمقاييس تطبيق نظريته)، وهو ينهي كتابه *فعل القراءة* L'akt deslesens

بتعليق على مفهوم " النفي " الذي يمثل بالنسبة للمؤلف ميزة أساسية ، بل خاصية لكل عمل أدبي . إنه لشيء عجيب ، فالنفي لا يكون إلا نافياً ، والبياضات Les Leerstellen و " النفي " وهما ينشطان ويوجهان تعاون القارىء الهرمنوطيقي، يضعان عناصر العمل " المصاغة " أو الظاهرة في علاقة مع أفق " غير مصاغ " (١٩٨٥ : ٣٨٧). وينتج عن ذلك أن " النص المصاغ " يصير مضاعفاً بشكل ما، ومصاحباً ضمنياً بنص آخر يخفيه النص الأول، لكن القارىء وحده يستطيع أن يبرزه. وفي هذه المضاعفة يكمن نبع التعدد الدلالي الخاص بالأدب. فما لا يقوله النص، وما لا يظهره يشكل " البنية المبدعة للإمكانيات " (١٩٨٥ : ٣٨٣) التي ترتكز عليها الحرية التأويلية للذات المتلقية (وهي حرية محدودة لأنها مراقبة أو موجهة).

٤ ـ حول البياض La Leerstelle

إن النظرية الايزيرية لكونها تظهر مشوقة ومنتجة، ولكونها أيضاً استعارت الكثير من المفاهيم من آفاق مختلفة، لا تعيش بدون مشاكل. وهكذا ففي مقال دال آخَذَ الناقد الأمريكي ستانلي فيش Stanley Fish (١٩٨١) على إيزر الطابع التأويلي لثنائية *تحديد* – التباس التي تنبني عليها ظاهراتية القراءة المقدمة في *فعل القراءة* . فما يشكل نقطة الانطلاق بالنسبة لإيزر ، بل والمعطيات الناقصة في النص التي يجب على القارىء تتميمها وملئها ليس في حقيقة الأمر ، بالنسبة لفيش ، إلا نقطة الوصول، ونتيجة لقرار هرمنوطيقي من لدن المحلل . ففي الواحدية monisme الجذرية التي يقترحها الناقد الأمريكي لا وجود لشيء

ما هو *النص الخالص* ، الذي له نظام statut أونطولوجي . فالعمل الأدبي بالنسبة لفيش هو منتوج للقارىء ، وبالنتيجة ، وفي هذا المنظور ، فان مقولتي التحديد والالتباس ستبدوان فاقدتين للملاءمة كلياً.

٤ ـ ١ ـ في هذا السياق ، ظهرت محاولات تستهدف تحديد نظام البياض La Leerstelle (الذي يبدو غامضاً كما أشرنا)[١٠]، والخروج من المشكلات التي أشار إليها فيش بفضل الوصف الملموس والاستعمال الطيع لما هو ملتبس في النص. وهكذا، ومن خلال عمل هام، اقترح الألماني رولف كلوبفر R. kloeppfer ترتيب البياضات النصية بواسطة خمس مقولات مختلفة : (١) شكل الالتباس غير المحقق aléatoire المطابق لما لا يشير إليه النص بسبب نقص في الملاءمة (مثل لون عيون الشخصية في بعض الأحيان)، (٢) كل مكان أو " نقطة " في النص يحس القارىء فيهما بنقص ، لسبب من الأسباب ، (٣) كل مكان أو " نقطة " في النص تعمدنا فيها إسكات شيء ما ، لتفعيل مشاركة القارىء[١١] (٤) في كل مكان أو " نقطة " في النص يخفق القارىء في تحديد دلالاتها المتعارضة، وأخيراً (٥) كل مكان أو " نقطة " في النص تندرج في أفق مرجعي أكثر تكثيفاً لا يمكن للقارىء أن يعطيه دلالة واحدة (كلوبفر ١٩٨٢ : ٧٦ ـ ٧٧). ويظهر أن هذه الطريقة التي استعملت في مواجهة *البياض* ، وصيغتها القائمة على التسجيل النصي، الأكثر صرامة، وبالأخص السهلة الاستعمال بالمقارنة مع التحديدات الايزيرية، ترتكز إذن على عدد معين من التنظيمات ومن الاستعمال المزدوج، وسنكتفي بالإشارة إليها. وهكذا فالمقولة (٢) – أي ما يخلق في القارىء إحساساً بالنقص – تظهر أنها تتضمن (١) و (٣). ويضاف إلى ذلك أن الفرق بين (٤) و (٥) هو فرق يبدو غير واضح. أفلا يشكل ما يتضمنه (٤) جزءاً فرعياً من (٥) ؟

٤ - ٢ - سيتم التركيز أكثر، وخاصة هنا، على ما بدا لنا أنّه من أهم المآخذ التي وجهت إلى النموذج الذي اقترحه إيزر. ونعني بذلك النقد الذي وجهه كارل هنزستيرول K. Stierle أحد المقربين من زعيمي *نظرية التلقي* الألمانية والذي ظهر باللغة الفرنسية تحت عنوان " التلقي والتخييل " (ستيرل ١٩٧٩). وستيرل هذا، وهو ينطلق أيضاً من التماثل بين فعل اللغة والفعل التخييلي، يبدأ بتحديد ما يقترح تسميته بـ " التلقي شبه التداولي "، وهو صيغة القراءة الشبيهة بهذا القدر أو ذاك (كما تشير إلى ذلك لفظة " شبه ") برد الفعل غير النظري والطبيعي الذي يثيره الفعل الخطابي في الظروف *العادية* للعملية التلفظية. وتؤول القراءة هنا إلى " بديل وهمي لحقل الممارسة " (١٩٧٩ : ٣٠٢)، كما يتعرض النص القصصي للطمس " لصالح ما هو فوق نصي، أي لصالح وهم ينتجه المتلقي نفسه تحت اغراء النص " (١٩٧٩ : ٣٠٠). فأن تقرأ هكذا يعني أن تنتج سلوكات مكررة. وهذا الشكل من التلقي " الساذج " الذي يهدف إليه الأدب الاستهلاكي، والذي نقوم فيه بملء البياضات بطريقة أحادية وآلية يعارضه ستيرل بنوع آخر من القراءة " المركزية، والمتمحورة حول تخييلية النص نفسها " (١٩٧٩ : ٣٠٢). إن المؤلف يسمي هذا النموذج بـ " التلقي شبه – المرجعي "، وذلك لأن المرجع هنا " ليس مجرد خارج - نص "، ولكنه يظهر في وعي القارىء كمنتوج " للنص نفسه "، ووفق هذا المنظور نقوم ظاهرياً بتقويم كل أشكال التمثيل الذاتي الأدبي (ويجب الإشارة بهذا الصدد أنه إذا كان النموذج في *فعل القارءة* هو جويس ، فان نموذج ستيرل هو مالارمي) التي يظهرها النقد الموجه لإيزر. فهذا الأخير ، وكما يلاحظ ستيرل ، لم يتعرض لوصف اشتغال البياض إلا في مستوى التلقي شبه التداولي.

فالابيض عنده ليس إلا مجرد منبه أو ميكانيزم للانطلاق، يختفي باعتباره كذلك بمجرد ما يبدأ فعل القراءة. والحال أنه في التلقي المقبول حقاً، ودائماً حسب ستيرل، أي في حالة التلقي من نوع " شبه المرجعي " ينبغي، عوض أن نملأ الفراغ في النص، أن نتساءل عن ذلك . " فاذا كنا نعتقد أن النص هو نفسه نظام للملاءمة، فالذي ينتج أن يبقى مفتوحاً وملتبساً فيه لا يجب أن يفهم كتنشيط أولي لابداعية القراءة، ولكن يجب أن يفهم كتعديل لنظام الملاءمة الذي يرجع أمر تقييم مَأْزَقِه للقارىء " (١٩٧٩ : ٣٠٩) ورغم أن الطابع الخلاقي Axiologique الظاهر في التفرع الثنائي " شبه التداولي " و " شبه المرجعي " لا يمكن أن يعتمد عليه، وذلك لأنه يشيد نموذجاً ليس في حقيقته سوى نمط لقراءة سوسيو - تاريخية محددة (هو بالتحديد نمط الانتلجنسيا الغربية) فان أهمية مساهمة ستيرل لا نقاش فيها. فهو يسجل مع كلوبفير، بتأكيده على ضرورة وجود تلق يتساءل حول ما يقدمه النص، خطوة أخرى في اتجاه تعريف ملائم *للبياض* .

٥ - القارىء في القصة

بصفة عامة يمكن لنا أن نؤاخذ إيزر على محاولته تطعيم السيميوطيقا بمعناها العام لنظرية العلامة بالهرمنوطيقا (التي يمكن ترجمتها تبعاً لكادامير (١٩٨٢) بوصفها " فن الفهم ")، ومن هنا نتج هذا النوع من *الغول* النظري الذي هو *فعل القراءة* ، والذي هو تجميع بارع لمجموعة من المقاربات لا تبدو متجانسة. ومن هنا نتج بصفة خاصة هذا الالتباس الذي أصبح محتوماً بين ما يتعلق بالنص وما يتعلق

بمجموع " تحققاته ". والحال أن امبرطو إيكو وضع في سنة ١٩٧٩ نموذجاً سيميوطيقياً خاصاً بالقراءة، وهو عمل كان موضوعه كما يحدد ذلك الكاتب نفسه هو " الظاهرة الحكائية المعبر عنها لغوياً والمؤولة من لدن قارىء مشارك " (١٩٨٥ : ٩). ويمكن أن نتساءل حول معرفة الحدود التي يمكن فيها لهذا العمل أن يشترك في الانتقادات الموجهة إلى إيزر، وأن يتجنب ما يظهر أنه مشكلة ملازمة للمشروع الفينومولوجي (كما يقترحه الناقد الألماني). وللإشارة فإن إيكو نفسه بدأ بإثارة الإنتباه إلى العلاقة بين ما يقوم به ونوع التحليل المنجز من طرف الباحثين الألمان : " فكما عرفت ذلك فيما بعد " ـ يقول هو نفسه في مقدمة الطبعة الفرنسية لكتابه ـ " فانني أشتغل على تداولية النص دون أن أعرف ذلك، أو على الأقل على ما نسميه اليوم تداولية النص أو جمالية التلقي " (١٩٨٥ : ٧). وبطبيعة الحال، فسيكون من غير الصحيح أن ننكر الاختلافات التي تميز *نظرية التلقي* عن سيميوطيقا القراءة المشاركة. ويبقى أن السيميوطيقي وهو يهتم بسطح النص في بعده الخطي هو كذلك (وهي طريقة خاصة بإيكو في مواجهة " الشومسكويين " و " الجريماسيين ")، ثم وهو يوضح الطابع الملتبس واللامنتهي في النص الحكائي، فانه يجد نفسه في بعض الأحيان قريباً مما يقوم به ياوس وبالأخص إيزر. وهكذا فمثلما كان مؤلف *فعل القراءة*، لكن دون أن يستعيد المصطلح ، فقد ظهر إيكو منتبهاً لعمل البياض، " فالنص " كما يلاحظ هو نفسه " آلة كسلانة تتطلب من القارىء اشتراكاً حثيثاً لملء فضاءات المسكوت عنه أو المعقول سلفاً التي تبقى عبارة عن بياض " (١٩٨٥ : ٢٩) . فضلاً عن ذلك ، فالكاتب ، ودائماً على غرار إيزر، يجد نفسه مجبراً على تكوين قارىء ضمني أو مضمن محدد

كمحفل نصي، وهو ما يسمى هنا " القارىء النموذجي " Lecteur modèle. ولأن " النص منتوج يشكل فيه مصيره التأويلي جزءاً من ميكانيزمه الشمولي الخاص به " (١٩٨٥ : ٦٩ ـ ٧٠) فان على مؤلفه أن يتوقع " قارئاً نموذجياً قادراً على المشاركة في التحيين النصي بالطريقة التي اعتقدها المؤلف، وتظهر نظرية أفعال اللغة هنا أيضاً كمرجع مفروض. فالقارىء النموذجي كما يختم إيكو ينبغي أن يفكر فيه في آخر لحظة " كمجموعة من *شروط النجاح* أو السرور المنجزة نصياً والتي ينبغي أن تكون مقنعة حتى يمكن للنص أن يحين كلياً من خلال مضمونه الكامن فيه " (١٩٨٥ : ٨٠). وانطلاقاً من هذا الأساس المزدوج ومما يبدو أنه يشكل المسلمتين النظريتين في *القارىء في* الحكاية Lector in fabula (النص كـ " آلة كسلانة " والقارىء النموذجي) يحاول إيكو أن يفحص حركة المشاركة التي يقتضيها النص، ويحاول من هنا أن يفحص المغامرة التأويلية التي تشكلها كل قراءة بالنسبة إليه. وفي محاولته هذه سيستعين بثلاثة مفاهيم أساسية (" الموسوعة " " الموضوع " " topic " و " العالم الممكن ") يحسن بنا أن نشرحها هنا باختصار.

٥ ـ ١ ـ إن فاعلية القارىء بالنسبة لإيكو هي في البداية من طبيعة " استدلالية " (١٩٨٥ : ٢١). فأن نقرأ معناه أن نستنبط وأن نخمن وأن نستنتج انطلاقا من النص سياقاً ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده أو أن تصححه. وفي عمله التخميني هذا يستعين القارىء بما يسميه إيكو " thesaurus " أو " الموسوعة " (١٩٨٥ : ١٥)، وإذا أردنا فالأمر يتعلق بنوع من ترسانة أفكار، أو بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل ويجد فيها كل ما هو رائج في السياق السوسيوثقافي. "

فلكي يتم تعيين البنيات الخطابية يقابل القارىء التمظهر الخطي بنظام القواعد الذي تقدمه اللغة، هذه اللغة التي يكتب فيها النص، وتقدمه أيضاً الكفاءة الموسوعية التي تحيل عليها هذه اللغة نفسها " (١٩٨٥ : ٩٩). ونحن إذا استعرنا مفهوم إيزر، يمكننا أن نحدد الموسوعية كسجل ضمني، يستلزمه النص ويحينه القارىء.

٥ ـ ٢ ـ أما مفهوم " الموضوع " topic " Le " المأخوذ عن اللسانيات، فهو بالنسبة لإيكو أداة ميتا ـ نصية أو " خطاطة افتراضية " أو فرضية مشتركة يبنيها القارىء، وعليها يرتكز هذا الأخير في تحيينه للنص وفق ضغوط الخطية. إن " الموضوع " كما يقول إيكو " لا يصلح فقط لتطويع " السيميوز " La sémiosis باختزاله، بل ويصلح أيضاً لتوجيه إدارة التحيينات " (١٩٨٥ : ١١٥). وتضطلع القراءة بالبناء المتتابع لمجموعة من " المواضيع " المختلفة التي تتغير بقدر ما يتقدم ما يسميه إيكو " الوضع الكلي " macroposition للسرد، أي بقدر ما تتأكد أو تتعارض التخمينات التي يصوغها القارىء المشارك. وللإشارة فان " الموضوع " باعتبار أداة تداولية يختلف من جهة عن " التيمة " الايزيرية وعن " التشاكل " L'isotopie الجريماسي اللذين يشكلان مظهرين دلاليين فقط.

٥ ـ ٣ ـ " إن مفهوم العالم الممكن " كما يشرح لنا ذلك إيكو في *القارىء في الحكاية* " ضروري للحديث عن تكهنات القارىء " (١٩٨٥ : ١٦٠). ويجب التنبيه إلى ان " العالم الممكن " كما يراه إيكو هو مفهوم يختلف بشكل ملموس عن جناسه في المنطق الموجه، فإذا كان هذا المفهوم بالنسبة لرجل المنطق مفهوماً فارغاً ومجرداً وملتبساً ، فإنه هنا مفهوم مليء و" مؤثث " " meublée " وذلك حسب تعبير المؤلف نفسه ،

بالأفراد والوظائف (١٩٨٥ : ١٦١). وباعتباره كذلك فهو يعمل في ثلاثة مستويات مختلفة : (١) فهو أداة ضرورية للقارىء الكفء، (٢) وهو يسكن داخل النص نفسه، (٣) وهو يضم ويوجه السلوك " الافتراضي " للشخصيات (١٩٨٥ : ١٦٠). ولتفصيل ذلك فالقارىء المشارك وهو يقرأ يكون من المفروض عليه أن يبني مجموعة من العوالم الممكنة (يمكن أن نسجل هنا تشابهاً مع *نظرية التلقي* عند ياوس) وذلك في علاقة مع الممكنات الحكائية التي يظهرها النص باعتباره مجرى خطياً. وداخل *الحكاية* أو القصة (لكي نتكلم باسلوب جينيت ١٩٧٢ : ٧٢)، يبدو أن شبكة العلاقات العاملية يحكمها نفس النظام، بالمعنى الذي تتمثل فيه الشخصية هي الأخرى خط الأحداث التي هي متورطة فيها. وبتعبير آخر أيضاً، فان القارىء يتخيل عالماً يفترض أنه يتطابق مع عالم السرد الذي تتخيل فيه الشخصية بدورها عالماً يفترض أنه يتطابق مع مختلف الرغبات والأمنيات والانتظارات... التي تدفع مختلف أفراد الطاقم الحكائي إلى العمل. ولكي يقف إيكو على تفاعل هذه المستويات الثلاثة فقد بلور تقنية شكلية متطورة تلخصها – بشكل عام – المقولات الأربع التالية : (١) WN : وهي تدل على العالم الممكن الذي يعبر عنه المؤلف في السرد N (WNSI : تمثل المقطع I في N)، (٢) WNC : العالم الممكن الذي تتخيله الشخصية C ، (٣) WR : العالم الممكن الذي يتمثله القارىء المشارك، وأخيراً (٤) WRC : العالم الممكن الذي يسنده القارىء R إلى معتقدات الشخصية C [١٢] .

٥ ـ ٤ ـ ويظهر أن هذا النموذج الذي يمتاز بسهولة تطبيقه يتوفر على معدل من الفائدة يفوق المعدل الذي يمنحه النظام الايزيري، أضف إلى ذلك أنه بقدر ما يقتصر إيكو على المقاييس السيميوطيقية فقط

(السيميو ـ تداولية علـى الأدق)، يظهـر أن المفـاهيم المختلفـة التـي يقترحها تجعل حـدوداً صارمـة بين النـص المحلل والنـاقد المحلل، بين التجريبي والمنهجي. وفي هذه الحالة ينبغي التساؤل ما إذا كان هـذا هـو الحال. فقد أمكن لنا أن ننبّه بهذا الصدد إلـى " مشـكلة التمييـز الصـارم بين القـارىء النموذجـي والقـارىء التجريبـي "، هـذان القـارئــان معـاً اللـذان " يميلان نحو ملاحقة بعضهما البعض، ويتذكـر بعضهمـا البعض، وبتطابقهما في بعض الاحيان " (فيولي Violi ١٩٨٢ : ٧). فـإذا لـم يكـن القارىء النموذجي غير بناء نصي، فسيكون من الصعب علينا أن نقتـرب منه باعتباره آلة منتجة للتـأويلات، إلا عـن طريـق التجريب. ولكـي يتـم تحديد النموذج يجب المرور بالقارىء الحقيقي. ويبدو إيكو واعياً بهـذه المشكلة عندما نراه يصطدم في تحليلاته " بالحد الضئيل الذي يفصل بين المشـاركة التأويليـة " (١٩٨٥ : ٢٣٦)، أو بالحـد " الضئيـل " مـرة أخـرى بيـن مـا يسـميه " التـأويل النقـدي " و " المشـاركة التأويليـة والهرمنوطيقا " (١٩٨٥ : ٢٤٣). وفي إطار هذه الأفكار يمكـن أن نقـول إن المشكلة التي أخفق في حلها البناء النظري المتبني فـي *القـارىء فـي الحكاية* تتعلق بالفعل بالتمييز بين " الاستعمال " و " التأويل " الـذي علـى الكـاتب أن يقـوم بـه لمـرات عديـدة. فاسـتعمال النـص حسـب المحلـل السـيميوطيقي يعنـي التعـامل مـع النـص بعنـف ، وذلـك كـأن نقـرأ مثـلاً المحاكمة لكافكا باعتبارها رواية بوليسية. وعلى العكـس مـن ذلـك فـإيكو يعنـي بـ " التـاويل " " التحيين الدلالـي لكل مـا يريـد أن يقولـه النـص باعتبـاره اسـتراتيجية، وذلـك عن طريـق مشـاركة قارئـه النموذجـي " (١٩٨٥ : ٢٣٧). إن الفرق بين هذين المفهوميـن يبدو بهذا الشكل أو ذاك مساوياً للفرق بين " شبه التداولـي " و " شـبه المرجعي " فـي نظـام

ستيرل Stierle ، *فأن نقرأ كما نريد، يعارضه أن نقرأ كما يريد النص.* والحال أنه إذا كان التمييز عند ستيرل بين القراءة المتيقظة والقراءة القليلة اليقظة يبدو مقنعاً بشكل كبير ، فان التحديد الذي يعطيه إيكو يعتبر مشكلة، وذلك بسبب القصدية الغريبة التي يسندها للاستراتيجيات النصية (... " كل ما يريد النص قوله... "). وما يبقى يظل هاماً جداً ، بحيث يتأكد لنا أن الكاتب ، وليس النّص ، هو المسؤول عن إدراج القارىء النموذجي (١٩٨٥ : ٧٠). فهل يعني ذلك أن النص في إطار السيرورة التأويلية كما يقترح إيكو ، هو مجرد قناع للكاتب؛ وأن القارىء النموذجي ، موازتة مع ذلك ، هو حجة الناقد ؟ إن هذا ما يبدو معبراً عنه من خلال هذا المقطع في الطبعة الفرنسية : " بالفعل ، فأنا في حاجة " يقول إيكو وهو يلخص نظامه، " إلى قارىء يكون قد مر – أو تقريباً – بنفس التجارب القرائية التي مررت بها أنا " (١٩٨٥ : ١١). فأي قيمة نعطيها لـ " تقريباً " ؟ وهل القارىء النموذجي عليه أن يكون هو إيكو ؟ وفي هذه الحالة، فهل يحق للمنظر أن يعتبر نفسه مجرد قارىء عادي ؟ وهل يمكن لتجربته الخاصة في القراءة أن تكون كونية ؟ هل أنا كقارىء، أقرأ بنفس الطريقة التي يقرأ بها إيكو ؟ إنها أسئلة كثيرة يتركها *القارىء في الحكاية* بدون جواب. ومن دون أن نتعمق في الإشكالية هنا، من المسموح لنا أن نؤاخذ إيكو على السهولة التي ينتقل بها من القارىء النموذجي إلى نفسه *والعكس بالعكس.* فإذا كان الناقد بالفعل قارئاً يحترم بدقة المعنى القصدي ، auctorial ، فإن هذا الدفاع الظاهر وهذا التجسيد للتعدد في النص يمكن الا يشكلا إلا عودة إلى نظام للأشياء أكثر قدماً. من الممكن أن يكون الأمر متعلقاً بالفعل بتقييم ما يسميه إيريك دونالد هيرش (الذي يعتبر قريباً منه دون أن يعترف بذلك) بـ " *المعنى* " meaning " أو المعنى المقصود على حساب " *الدلالية* " " La Signifiqance " ، أي المعنى المنتج (هيرش ١٩٧٦ : ٢ - ٣).

٦ ـ القارىء : القصة :

إنه لأمر مثير أن يواجه إيكو، وهو ينطلق من أفق مختلف جداً عن الأفق الذي وجد فيه إيزر، نفس المشاكل التي واجهت زميله الألماني. فالسيميوطيقا والظاهراتية تفضيان بالفعل إلى نفس الإشكالية. وكل هذا يحدث وكأن المنظر الذي يريد أن يفكر في القراءة، كيفما كان الحقل النظري الذي يريد أن يندرج فيه، يصل إلى الخلط بين القارىء الذي هو، أو الذي كأنه، والقارىء الذي يدعي وصفه. كيف نفسر ذلك ؟ إن المشكل الذي نريد إبرازه هنا هو مشكل المسافة التي تفصل النظرية عن موضوعها. فلا وجود للغة الواصفة métalangage كما يقول لاكان Lacan ، أو كما أعاد رولان بارط R.Barthes صياغة ذلك " لا يمكن لي أن أكون حياً خارج اللغة، وأعالجها كمرمى، ولا داخل اللغة وأعالجها كسلاح " (١٩٧٨ : ٣٦). والحال أن ما يبدو لنا هو أن ما يمكن قوله عن العلاقة بين اللغة واللغة الواصفة ، بين النص والنقد ، يصلح بالأحرى أن يقال عن التلقي . فلا وجود لتعليق على كيفية القراءة لا يتأسس هو نفسه على القراءة. فمنظر القراءة وهو يريد أن يقف على صيغ تلقي الآخر، أي تلقي من يقرأ – بالعلاقة مع من يفكر – يجد نفسه إزاء ذاته باعتباره قارئاً ، أي باعتباره نوعاً من المهمة العمياء . هذا هو ما يمكن – كما يبدو لنا – أن يبرر المآخذ التي وجهت إلى كاتب – *فعل القراءة* ، وهذا هو أيضاً ما يفسر ترددات القارىء في الحكاية . وفي هذا السياق ، من المفيد أن نستعيد الملاحظات التي خصصها جوناتان كولر J. Culler في كتابه الأخير (١٩٨٣ : sq ٧٦) لمشكلة المسافة بين دراسات التلقي بالخصوص . وكما يؤكد كولر فإن ما يحاول

إيزر وفيش وإيكو إقامته في نظريتهم (ويظهر أن ياوس يبقى بعيداً عن هذه المآخذ وذلك لأن نظريته ليست مقاربة نصية حقاً) ليس في الحقيقة سوى " قصة " عن القراءة a story of reading ، أو سرد لمغامرات ، عجيبة في بعض الأحيان ، لذات متلق راكد hypostasié بالتحليل . إن المحللين المختصين في التلقي ، وهم يرتكزون في دراساتهم النظرية على ثنائية نص – قارىء استجابوا بالفعل إلى الضغوط الحكائية ، في حين أن كل نظرية تستحق هذا الاسم، كما يعتقد كولر ، يجب أن تهدف حقاً إلى التمييز بين الشيء وتأويله ، بين نصيب النص وحصة القارىء. فهل يعني أننا نصب في الاحراج، وأن النظرية وهي أمام القارىء تؤدي إلى التفكيك ؟ إن الوضعية ليست، وحسب كولر دائماً ، بدون منفذ حقاً. وان الحل الممكن (وقد تبناه فيش) يتطلب منا أن نظل في إطار الواحدية ، وأن نغض الطرف عن النقاش في من هو المسؤول عن إبداع المعنى، هل هو القارىء أو النص ؟ ويمكن لنا أيضاً أن نرفض فكرة تجانس القراءة، وأن نوضح التصدع أو الفتحة التي تخلقها القراءة في ذهن القارىء، هذا الأخير الذي ، وكما رأى ذلك جان بول سارتر[١٣]، يتردد بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ، بين ما أراد هو أو آخرون أن يحددوه كـ" نموذج للقراءة " أو كـ " متضمن" فيها ، وما يفلت من هذه المحاولات . إن كولر يضع هذه الظاهرة أو هذا الازدواج الذي يطبع التلقي في الإطار النظري لـ " التفكيكية " الأمريكية، حيث نحب أن نؤكد ، ليس بدون حق، على مقاومة النص الأدبي لفعل القراءة. فإذا لم يكن ممكناً ابداً أن نصل حقاً إلى مضمون النَص سنفهم أن القراءة لا يمكن أن تكون واحدة . ونحن نريد من جهتنا أن ندافع عن شكل آخر من الشكوكية. فأمام الوحدة العميقة للمؤلف (الذي لا يأخذ القلم إلا لأن متلقيه ليس هنا، أي في هذا الفضاء الذي

يكتب فيه)، يجب أن نتساءل هل من الممكن أن نجد آثاراً أخرى في النص غير آثار القارىء المتخيل في النص، أو من يخلقه المؤلف (ذكراً كان أو أنثى) من أجل ضرورات الكتابة (فنحن لا نكتبه للا أحد) والذي لا يتطابق في الأخير أبداً مع الذات التي تاتي لتنوب عنه خارج النص. " فحضور الكاتب " " The writter's Audience " كما تم تأكيد ذلك " هو دائماً حكاية " " is Aways a Fiction " (Ong : ١٩٧٥)، والجمهور ، هذا الذي يمنحه الكاتب، هو دائماً قصة ، وهو ما يعني أن كل قارىء في النص ، سواء أكان ضمنياً أو مضمناً أو نموذجياً مجبر على أن ينتقل إلى جانب الواقع ، وعلى أن يتجنب هذا الذي أراد المؤلف أن يطابقه معه . والحال أنه من غير المستبعد (بل إنه من الممكن جداً) أن تشتغل القراءة بالفعل، " بغير معرفة للكتابة، وكأن هذه الأخيرة تجهل بالضرورة البنيوية... وقبول فكرة كهذه (التي نميل إليها) يفترض من بين ما يفترض، وخارج كون النص الذي يتوقع الحضور، أنه لا وجود إلا لـ " أشباه قراء " (كوفمان ١٩٨١ : ١٧٩)، أي رائين أو دخلاء لم يكن لا المؤلف ولا الكتاب قادرين على التكهن بهم، وهذا ما ينبغي بطبيعة الحال أن نقيم الدليل عليه..

هوامش :

١ ـ انظر - T.S. Kuhn - The structure of scientific Revolution - Univ. of Chicago Press - : 1970, 2è ed. revue.

٢ ـ لايزال ياوس هنا متأثراً بـ " جمالية النفي " التي عارضها في إصداراته اللاحقة.

٣ ـ إن كتاب م. شارل الذي اهتم بمشكلات القراءة في زمن لم يكن أحد في فرنسا قد سمع بنظرية التلقي، لم يكن حقاً يقدم نظرية حول التلقي. فالأمر يتعلق بمجموعة من التحليلات المتمايزة.

٤ ـ يشهد بذلك ياوس (١٩٧٧)، فضلاً عن أنه يقدم نقداً ذاتياً جارحاً فهو يهتم أساساً بمشكلات " اللذة الجمالية ".

٥ ـ ترجم الكتاب إلى اللغة الفرنسية من قبل إ . سنيسير E. Sznyer (إيزر ١٩٨٥)، لكن الترجمة كانت ضعيفة للأسف. لذلك فنحن نقوم بالترجمة المباشرة عن الألمانية (إيزر ١٩٧٦) عند حاجاتنا إلى ذلك.

٦ ـ إن صفة " ضمني " كما يشير جنيت " تساهم في تقوية ما كان في اللغة الانجليزية مجرد اسم ".

٧ ـ الصفتان يستعملهما إيزر بمعنى مختلف.

٨ ـ هذا التصور يتضمن عودة إلى مفهوم المؤلف باعتباره منبعاً وضامناً للدلالة، مع العلم أن هذا لا يقال بشكل واضح في فعل القراءة.

٩ ـ يقارن هذا بالتصور عن الايقونية الذي نجده عند هالين Hallyn .

١٠ ـ عقب لقاء أجريناه مع ياوس بجامعة أنفير Anvers (١٩٨٣) ذكر هذا الأخير وهو يعلق على نظرية زميله، أن البياض La Leerstelle مفهوم " فضفاض " لا يمكن تحديده إلا في إطار تحليل محدد.

١١ ـ يمكن هنا أن نربط هذا بما يسميه جينيت في " خطاب السرد " " Dicours du récit " " .... " "La paralipse " ، " .... " Une ellipse Laterale " في السرد (١٩٧٢ : ٩٣).

١٢ ـ تشير الحروف في هذا التشكيل إلى الكلمات الإنجليزية التالية - Characher - Reader - World Narrative.

١٣ – لقد كتب سارتر في " ما الأدب ؟ " : " وهكذا فكل شيء، بالنسبة للقارىء، ينبغي أن يصنع، وكل شيء هو مصنوع سلفاً (١٩٤٨ : ٥٨).

المراجع المعتمدة :

- AUSTIN (J. Lioyd) - Quand dire, c'est faire, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES (Roland) - Leçon. Paris, Seuil, 1978.
- Booth (Wayne C.) - The Rhetoric of fiction, chicago Univ. Press, 1963.
- CHARLES (Michel) - Rhétorique de la lecture, Paris, Seuil, 1977.
- CULLER (Jonathan) - On deconstruction, Teory and criticism after Structuralisme, Londres, Routledge et Regan, 1983.
- ECO (Umberto) la structure absente, Introducation à la recherche Sémiotique, Paris Mercure de France, 1972.
- ECO (Umberto) - Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs Paris, Gasset, 1985.
- FISH (Stanley) - " Why no one's afraid of Wolfgang Iser ", Diacritics, 2 (1981), I, pp.. 2 - 13.
- GADAMER (Hans Georg) - L'Art de comprendre, Ecrit I, Herméneutique et tradition philoso[hique, Paris, Aubier Montaigne, 1982.
- GENETTE (Gérard) - Figures III, Paris, Seuil, 1972.

* * *

الرواية العربية والسرد الكثيف

تجربة مؤنس الرزاز أنموذجاً

عبدالله إبراهيم

تقدّم روايات مؤنس الرزاز لوحة شديدة التعقيد والغنى حول تداخل المستويات السرديّة ، فالعالم التخيّلي في رواياته يتشكّل بتوجيه مباشر من تلك التداخلات التي تكسر الوهم ، وتنبّه المتلقّي بأنه إزاء عالم فنّي لا

يعرف الثبات والاستقرار ، إنما التحوّل والتطور . ولعلّ أهم سمة سردية يمكن ملاحظتها في روايات مؤنس الرزاز هي أنّ الرواة يصرّحون برغبتهم الواضحة في صوغ المادة السرديّة ، بما يوافق رؤيتهم للأحداث ، وعلاقتهم بها ، وفهمهم لمقاصدها . ولهذا فهم مدفوعون دائماً ، في نوع من المشاركة ، إلى العمل على تصحيح مسارات السرد ، إلى درجة أنّ كثيراً من تلك الروايات تتضمن سجالات حول الكيفيّة التي ينبغي فيها أن تتركب المادة السردية . وبدل أن تنبثق الأحداث بشفافيّة من وسط السرد ، فإنّ الرواة يعلنون عن حضورهم ورغبتهم في ترتيب تلك الأحداث ، وذلك يلفت الانتباه إلى أدوارهم ووظائفهم في تضاعيف النصوص الروائية . وتتواتر هذه الظاهرة الفنيّة في " أحياء في البحر الميت " و" متاهة الأعراب في ناطحات السراب " و" اعترافات كاتم صوت " و" الشظايا والفسيفساء " و" سلطان النوم وزرقاء اليمامة " وغيرها . على أنها تبدو ملفتة للاهتمام في الروايات الثلاث الأولى.

لقد كشفت الدراسات السردية المتخصصة وجود ضربين من السرد : سرد شفاف وسرد كثيف ، فحينما يختفي السرد ويتوارى إلى أقصى حدٍ ممكن لصالح الحكاية ؛ يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقّي بوجود الوسيط السردي ؛

أمّا حين يشير الراوي إلى نفسه كثيراً بوصفه منتجاً للأحداث ، أو مبتكراً للحكاية ، فإنّ المتلقي لا يندمج مع الأحداث ، ولا تتحقق واقعية الحكاية، إنما يتمزق الإيهام ، وتتكسر مقوماته ، فالراوي يتدخل متحدّثا عن نفسه وعن دورهِ مبدياً ملاحظات حول كل شيء ، وهنا يظهر السرد الكثيف ، وكان سيمور جاتمان قد اصطلح على النوع الأول من السرد بـ Covert واصطلح على الثاني بـ Overt . وهذا الموضوع كان مثار عناية كرستيان أنجلي وجان ايرمان[1].

تُفضي تدخّلات مجموعة متنوعة من الرواة في مسار السرد إلى تعكير صفو التمثيل السردي في روايات مؤنس الرزاز . فالمدونة تتعرّض للإنتهاك بحيث أنّ أحوال الرواة وانطباعاتهم ورؤاهم وتفسيراتهم وتأويلاتهم تتصدر الاهتمام ، فيما لا تستأثر " الحكاية " إلاّ بأهمية من الدرجة الثانية . وهذا الاستبعاد والإقصاء الذي تتعرض له الحكاية ، يختزلها إلى مجموعة من الوقائع المتناثرة التي غالباً ما يعرضها الرواة بوصفها أحداثاً يختلفون في ماهيتها وكيفية وقوعها . ولعلّ هذا بحد ذاته يعتبر خروجاً على البناء التقليدي .. الذي أرسته الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر ؛ وشاع في الرواية العربية طوال القرن العشرين . ومن هذه الناحية فإنّ روايات مؤنس الرزاز لا تمتثل لذلك البناء إنما تتمرّد عليه في نوع من الانتهاك الذي لا يُخفى ، وهي في كثير من الأحيان تجعل ذلك الانتهاك موضوعاً سردياً لها ، ويسهم في ذلك انشطار الشخصيّات ، وتغيّر منظوراتها ؛ ففيما تظهر تلك الشخصيات على أنها جزء من الشبكة السردية ؛ نلاحظ سرعة انقلابها بحيث تصبح مصدراً من مصادر السرد ؛ فالتمزق في وعيها ، والضغط الخارجي الذي تتعرض له ، وتغيّر أنساق العلاقات التي تربطها ببعضها،

يجعلها متوترة ؛ تعيش وضعاً إشكالياً تراجيدياً . وعلى العموم فالشخصيات الرئيسة في روايات مؤنس الرزاز يضايقها الازدواج في المواقف والانتماءات ؛ فهي تتصل من جهة أولى بإيديولوجيا أخلصت لها ؛ وهي من جهة ثانية وجدت نفسها ضحية خداع تلك الإيديولوجيا ، والوعي بهذا التناقض ، ومحاولة تجاوزه استناداً إلى نقد الممارسة الخدّاعة التي مارستها الإيديولوجيا ، يدفع بتلك الشخصيات إلى اصطناع عوالم متخيّلة ، ويوتوبيات سعيدة ، على أنّ لعنة الإيديولوجيا التي تشكّل الخلفيّات التربوية للشخصيات ، تداهم تلك العوالم واليوتوبيات وتفسدها ؛ فتظهر الشخصيات وهي أمام هاوية المنزلق الأخلاقي الذي يفرض عليها نتائج لا ترغب فيها . وكل هذا يفسّر حالات الانشطار التي تكون عليها الشخصيات ، والتوتر الواضح في أفكارها وتصوراتها ومصائرها . وهذه التغيّرات تلعب دوراً أساسياً في تشويه الصفاء الذي ينتظره المتلقّي ، أي صفاء التمثيل السردي بحالته التقليدية ؛ حيث يتخلل العالم الخارجي نسيج السرد ، ويتجلى من خلاله ؛ ويظهر في النص ، بوصفه مكوناً من مكوناته ، وواقع الحال ، فإنّ روايات مؤنس الرزاز ، تعرض تمثيلاً سردياً من نوع آخر ؛ فهي لا تكتفي بأن تكون مرآة ينعكس فيها العالم الخارجي ؛ إنما تحرص على استثمار التعارضات الفكرية ، والانتماءات الإيديولوجية ، والمواقف الثقافية المتباينة ، ودمج تلك المكونات الأولية بوصفها خلفيّات توجه الشخصيات ؛ وبهذا فهي توظّف شذرات من ذلك العالم ؛ وتعيد إنتاجه وتركيبه بما يوافق أنظمتها السردية ، بيد أنّ التراسل مع ذلك العالم قائم، لكنّه تراسل لا يوقّره .. أكثر مما يكشف عيوبه ومصادراته وخدعه، ويبيّن أثره في تشويه البعد الأخلاقي للشخصيات الروائية ،

والانزياح عن ذلك العالم ، وتوجيه هجاء قاس له ، ونقد بؤر العنف المتمركزة فيه ، ومحاولة تجاوزه إلى ابتكار عالم بديل ، كل ذلك يشكّل موضوعاً يستأثر بمكانة مهمة في تلك الروايات . وللتعبير عن هذا التداخل بين ما يفترض مؤنس الرزاز بأنه عالم واقعي خارجي وعالم تخيّلي سردي ، يستعين بمجموعة من التقنيات الأسلوبية في مجال السرد . وهي تقنيات تعمّق درجة الإيهام من جهة وتبدده من جهة أخرى، فالشخصيات تكون مرة مشاركة في الأحداث ، وتظهر مرة ثانية راوية لها ، وتظهر مرة ثالثة بوصفها خالقة للمتن السردي ذاته ، وهذا التراكب في الأدوار يفضح عمق التحولات التي تجري فيها أو حولها وأحياناً يضيء طبيعة الحيرة التي تكتنفها ، وصعوبة الاختيار الذي ينبغي أن تختاره . كما أنّ ذلك التعدد في أدوار الشخصيات ووظائفها ينعكس مباشرة على الحدث الروائي الذي تتفرق وقائعه وعناصره ، ويعاد تشكيلها في وعي الشخصيات ذاتها ، دون مراعاة للتعاقب الزمني ، وكأن ذلك الحدث قطعة من الأرابيسك المتنوعة العناصر . ويمكن دراسة تلك التقنيات وبيان أثرها في صياغة البنية السردية ، لأنها تعتبر من الظواهر المتكررة في رواياته . ويمكن استخلاص تلك الظاهرة وهي تتدرج من مناقشة قضية التجنيس الأدبي كما ظهرت في رواية " أحياء في البحر الميت " إلى قضية الخلق الفني وإشكاليات بناء النص ، كما تجلت في رواية " متاهة الاعراب في ناطحات السراب " وصولاً إلى مناقشة قضيّة التلقّي كما عرضت في رواية " اعترافات كاتم صوت " . وهكذا فإنّ البناء الفني وكل ما يتصل به تشكل جانباً مهماً من المتون الروائية في أدب مؤنس الرزاز ، وهي قضايا سرديّة تجعل من سرده الروائيّ نموذجاً متميزاً للسرد الكثيف في الرواية العربية .

في رواية " أحياء في البحر الميت " تتداخل المستويات السردية، ومن تلك المستويات يستأثر بالاهتمام مستويان ، أولهما يمكن اعتباره مؤطراً خارجياً ، وهو يتصل بشخصية " مثقال طحيمر الزعل " وثانيهما ينبثق من ذلك المستوى ، ويعتبر مؤطَراً داخلياً وهو يتصل بشخصية " عناد الشاهد " وسنلاحظ أنّ هذا المستوى يتفرّع إلى عدة مستويات سردية . وفيما يخص المستوى الأول ، فإنّ " مثقال " يظهر بوصفه قناعاً للمؤلف وأنه سيقوم بمهمة ترتيب ما خلفه " عناد " من أوراق ، ولا يمكن ، بعد أن فصلت الدراسات السردية ، فصلاً قاطعاً بين المؤلف الواقعي والرواة السرديّين المتخيلين ، قبول الخدعة السردية التي يحاول " مثقال " إيهامنا بها ، ذلك أنّ كلّ صوت أو رؤية أو صيغة تستخدم في تعميق كيفيّة من كيفيّات النص أو تصويرها ، إنما هي جزء من النص نفسه ، ومع أنّ التراسل بين المؤلف والرواية قائم بدرجة أو بأخرى ، فإنه لا يمكن اعتبار أياً من الرواة على أنه المؤلف ، فالمؤلف في نهاية المطاف كائن غير نصّي . وتتحدد وظيفة " مثقال " في النص ، ضمن هذا المستوى ، في ترتيب جملة النصوص المتناقضة التي خلّفها "عناد"، وعليه ، فيمكن اعتباره مؤطراً خارجياً يعود إليه الفضل في تركيب النص المتشظّي وغير المنسجم ، وبعد أداء هذه الوظيفة يتوارى " مثقال " ليظهر بوصفه شخصيّة من شخصيات الرواية التي تركها " عناد " وهنا يلاحظ كيف أنّ السرد يتيح إمكانية كبيرة للتلاعب في المادة الروائية ، بحيث تتمرد شخصية على وضعيتها الأولى ، بوصفها شخصية في نص روائي داخل نص أوسع ، وتخرج بحيث تدّعي مهمة ترتيب ذلك النص الأوسع ، وما إن تنتهي من ذلك ، إلا وتعود إلى كونها شخصية في النص الأصغر . على أن هذا التداخل يبدو أقل إثارة من التداخل في

المستوى الثاني الذي يتصل بشخصية " عناد الشاهد " الذي هو شخصيّة روائية تترك مجموعة من الأوراق الشخصية تتضمن أنواعاً من التأليف هي :

١. رواية يكتبها " عناد الشاهد " باسم " عرب " أو " أعراب ".

٢. سيرة ذاتية يكتبها " عناد الشاهد ".

٣. ملاحظات يدونها " عناد الشاهد " عن شخصيات لها صلة بعالمه مثل " أبو الموت "، و"مثقال طحيمر الزعل " و" المشير " و"عبدالحميد" ... إلخ.

يظهر دور " مثقال " في أنه هو الذي ينتدب نفسه لتكوين النص الكلّي الذي هو خلاصة الدمج الكامل بين مشروع الرواية ومشروع السيرة الذاتية والملاحظات المتفرقة ، وهنا فإنّ ذلك النص سوف تتم نسبته سردياً إلى " مثقال " باعتباره الجامع لمكوناته وخاماته الأولية . ولهذا اصطلحنا عليه بـ " الموطر الخارجي " . لكنّ دوره لا يقتصر على ترتيب النص ، إنما هو يكشف آلية تكوّن عناصرهِ ، والكيفيّة التي قام بها " عناد " في إبداع تلك العناصر ، ويقدم " مثقال " ذلك على أنه يتم بالطرق الآتية :

١. يقوم " عناد " بتسجيل هذياناته بآلة تسجيل حينما يكون نائماً أو فاقداً للوعي .

٢. يدوّن " عناد " خواطره وتصوراته وملاحظاته على جدران غرفته جوار السرير .

٣. يثبّت " عناد " كوابيسه وأحلامه العجائبيّة على الورق إثر الاستيقاظ من النوم .

والملاحظ أنّ " مثقال " سيقوم بدمج الهذيانات والخواطر والملاحظات والكوابيس ليجعل منها نص الرواية . وفي هذه المرحلة تطفو قضية جنس هذا النص في وعي " مثقال " ، ومع أنه جارى "عناد" في تسمية النص بـ " أعراب " بناء على رغبة " المؤلف " ، إلاّ أنه يرجّع أنّ " القراء " سينقسمون فيما بينهم حول " جنس " أو " نوع " هذا النص، فمنهم سيراه " رواية مفتوحة " ومنهم سيتعامل معه على أنه " ضد رواية " ومنهم سيعتبره مجرد " هلوسة " وأخيراً ستظهر فئة من القراء لا يرون في النص سوى " أوراق لا تدل على شيء " ، أما "مثقال" نفسه فيرى أنه نص أدبي تختلط فيه " الرواية بالسيرة الواقعية بالهذيان بنقل كلمات الآخرين "[٢]. وسبب ذلك أن النص لا يخضع لترتيب منطقي، وذلك يعود إلى أنّ مكونات النص وجدت في أوراق مبعثرة ، ولم يمكن التمييز بين ما هو رواية وما هو سيرة وما هو ملاحظات خاصة بأقوال الآخرين ، فالترتيب النهائي ، مهما انطوى على فوضى إنما قام به " مثقال " بوصفه مؤطراً خارجياً للنص ، ورغم ذلك فإنه لا يدّخر وسعاً في إبداء ملاحظات نقديّة حول النص الذي قام بجمعه وترتيبه ولكنه لم يجسر على التلاعب فيه ، لا حذفاً ولا تغييراً ولا إضافة ، ومن ذلك ، فإنه يرى أنه بحاجة إلى اختصار ، ففيه نعوت زائدة ، وصور مكررة ، ورغم ذلك فلم يسمح لنفسه بالتدخل لتنقيح النص ، اعتقاداً منه بأنّ أي حذف قد يلحق ضرراً بمقاصد المؤلف الأصلية الذي هو " عناد الشاهد"[٣] وتضاف هذه الملاحظات إلى ملاحظات " عناد " نفسه الذي يظهر باعتباره مؤلف النص - الرواية إذ يبدي آراء وتعليقات نقدية حول نصه[٤]، لكنّ الأمر الأكثر إثارة يأتي على لسان " عناد " ويظهر في غلاف رواية " أحياء في البحر الميت " . وهو يتجه بالكلام إلى مؤنس

الرزاز مبدياً تحفظاً واضحاً تجاه الصورة التي ركبّها له ، يقول " كنت أفضّل لو أنّ مؤنس الرزاز صورني شخصاً سوياً أليفاً ، لكنه أصرّ على أن يجعلني نتاج هذا الزمن المجيد ، وهذا الوطن السعيد ، لا بل جعلني أكتب رواية مفتوحة تتداخل مع روايته وتختلط بها شأنها شأن كوكتيل الأزمنة والأمكنة التي صورها " . فعلاً إنّ المستويات السردية التي أشرنا إليها تخلق توهماً لدى المتلقي ، فهو لا يميز بين رواية " اعراب " لعناد الشاهد و رواية " أحياء في البحر الميت " لمؤنس الرزاز ، فالأولى تشكّل لبّ الثانية ، والثانية هي التي تمنح الشرعية السردية للأولى ، لأنها الإطار الذي تنبثق منه ، وتنتظم في داخله ، فيما يبدو النزاع الرمزي قائماً بين ثلاثة من المؤلفين ، كل منهم له حق ادعاء نسبة الرواية إليه: عناد الشاهد ، ومثقال طحيمر الزعل ، ومؤنس الرزاز . وهذا يفضي بنا إلى القول ، استناداً إلى الترتيب النصي متعدد المستويات إنّ " عناد الشاهد " هو صاحب " النص " ، و" مثقال " طحيمر الزعل " هو صاحب " الخطاب " ، و" مؤنس الرزاز " هو صاحب " الأثر ". آخذين بالاعتبار أنّ النص هو اللّب الذي يكون حقلاً للبحث الدلالي ، والخطاب هو المدونة القابلة للتأويل ، فيما الأثر هو الخلاصة الكلية النهائية الشرعية القابلة للوصف والتحليل . وهذا التنازع في مستويات السرد وتعدد الرواة وتكاثر المؤلفين ، سواء كانوا عناصر سردية ، أو كائنات إنسانية حقيقية ، يخصّب " أحياء في البحر الميت " ويضفي عليها أهمية خاصة في مسار التجريب الروائي العربي الحديث .

في رواية " متاهة الأعراب في ناطحات السراب " يذهب مؤنس الرزاز بعيداً في صوغ نوع من السرد الكثيف الذي تثار فيه جملة من القضايا الخاصة بالسرد الأدبي وتقنياته ، والواقع فإنّ اللجوء إلى ذلك ،

لا يمكن اعتباره بأي شكل من الأشكال مجرد ألاعيب سردية لا دلالة لها، إنما هي متصلة بالبناء العام للرواية، وهي لصيقة بالمعنى الخاص بها، ولها أهمية استثنائية في النص. وكما كنّا قد رأينا في رواية "أحياء في البحر الميت"، فإنّ رواية "متاهة الاعراب" يتفاعل فيها مستويان سرديان اثنان، مستوى أول يعنى بأسرة "حسنين" بكل ارتباطاتها وعلاقاتها وتاريخها، وبخاصة متابعة حلم "الأب" بأن يتجاوز الانتماء القبلي التقليدي، واستبداله بالإنتماء إلى "عشيرة تربط أفرادها الأحلام الكبيرة لا الدماء والنسب "[٥]. ثم كلّ التفاصيل الخاصة بذلك، النتائج التي ترتبت على فشل ذلك الحلم، ومصائر الشخصيات التي تدور في أفق الأسرة الكبيرة، ابتداءً بالجد مروراً بالأب الحالم، طبيب الفقراء، المناضل والسجين، وصولاً إلى الإبن "حسنين" المتمزق بين انتمائين والذي بسبب ذلك التمزق والازدواج يبدأ بالانشطار إلى أكثر من شخصيّة. ومستوى ثان ينبثق من وسط الأول، وتمثله "الرواية" التي يكتبها "حسنين من الداخل عن نفسه وتجربته وأسرته وعالمه. وفيما يظهر "حسنين" شخصية في المستوى الأول، يظهر بوصفه مؤلفاً روائياً في المستوى الثاني. وفيما يكشف المستوى الأول الأبعاد الخارجية للشخصيات وعالمها الواسع، وعلاقاتها اليومية، يكشف المستوى الثاني الأبعاد الداخلية للشخصيات، لأن "الرواية" التي يكتبها "حسنين" تسعى إلى إضاءة الأبعاد الجوانية لها، وبخاصة شخصية "حسنين" نفسه الذي يلوذ "بقرية صحراوية نائية، تقوم قرب مقبرة غبراء "[٦]، وهنا في هذا المكان المنقطع عن عالم الشخصيات الأخرى، يبدأ "حسنين" نسج روايته المعبرة عن منظوره الذاتي لذلك العالم. وهو لا يلجأ إلى هذا الاختيار الصعب إلاّ بعد أنْ ولج "مدار اليأس من

تفسير هذا العالم ... وتغييره " بعد أن أحرقت " بلقيس " نفسها . وهنا يصعب القول بأنّ " حسنين " بدأ يعيد صياغة ما حدث له في عالمه ، انه في الحقيقة بدأ يصنع عالماً آخر ينهض على تخوم العالم الأول ، إنه متصل به ومنفصل عنه في الوقت نفسه ، فهو يستمد منه بعضاً من مكوناته ، لكنه يعرضها بكيفيات مختلفة ، وبمقاصد مغايرة ، يقول : " بدأت أصوغ عالماً بديلاً ، أفكك العالم القائم ، وأصوغ البديل من خلال " عمل " لا سيطرة لأحد عليه سواي . أنا ظروفه الموضوعية .. أنا ظروفه الذاتية .. أنا لحظته الحرجة . تحت ضربات شمس وحشيّة جهنمية كنت أصوغ هذا العالم البديل ، وأنسج خيوطه ، اللفح الناري يضربني على رأسي .. وأنا أصوغ ، أصوغ ، أصوغ . ومثل خُلد الحقول رحت أنبش أنفاقاً في حقول الأزمنة . تواريت عن الناس في هذه القفار، اعتزلت العالم العصي على التواصل معي ، وعكفت على إقامة معمار " عملي " الجديد ، وعالمي البديل "(٧) . من الواضح أنّ " حسنين " قد عجز عن التواصل مع عالم مملوء بالخداع والنميمة والأكاذيب والأوهام ، ووجد نفسه منقسماً بين منظومات قيميّة متعارضة ، ولتجاوز هذه الازدواجية المفروضة عليه . لقد اختار أن يمضي في طريق مختلف، طريق يعبّر فيه مجازياً عمّا عاشه حقيقة . لقد أفضى به فقدان التوازن إلى اللجوء إلى ضرب من التعبير التخيّلي بوساطة " رواية " يعبر فيها عما لا يمكن التعبير عنه صراحة ، أو في الأقل يعيد رواية الوقائع كما يتصورها هو ، على أنّ عزلته وضيقه وقلقه وخوفه جعلته يركّب عالماً تخيليّاً آخر إلى جوار العالم " التخيّلي " الذي هو جزء منه ، إنه مدفوع برغبة متأججة لأن يكون سيداً متفرداً في هذا العالم الجديد " كان علي أن أبدع حلمي ، أن أصوغ وهمي ، أن أصور بطولة

أسيطر على ظروفها ، وأعدُّ مسرحها ، وأهيّيء وقائعها ، فلا تتدخل ظروف موضوعية أو ذاتية خارجية عن إرادتي لتفسد ما بنيت "[٨] ويمضي في تأكيد رغبته هذه " هربت من الناس والمؤسسات والعالم الخارجي . ولذتُ بهذه العزلة ، وهذه الحماسة المجنونة لإقامة أسطورتي الخاصة ، أبطالي أنا ، نصي أنا ، أدواري أنا : مسرحي أنا "[٩]. ولا يمكن فهم هذا الإلحاح الذي يعبر عنه " حسنين " إلاّ في ضوء حالة الاستبعاد والإقصاء التي تعرض لها ، والتي جعلته يستبدل بعالمه الأول ، هذه الصحراء القفر . إنه يريد أن يعيد زاوية الأشياء كما ينبغي لها أن تحدث ، وليس كما زوّرت ، من ذلك فهو يريد أن يُركّب الصورة الحقيقية لجده الأول : " آدم الحسنين " ، صورة تعبّر عن حقيقته ، وتضع في الاعتبار بطولته ، ولهذا ينصرف "حسنين " إلى جمع مكونات عالمه النصّي وينسجها ، سعياً إلى إدخال عنصر البطولة التراجيدية التي غابت عن عالمه الواقعي ، والمقطع الآتي يعبّر بأفضل ما يكون عن هدفه : " رحتُ أشيّد هذا العالم المدهش - عالم البطولة المفجعة - لبنة لبنة ، أحضر في أعماقي أنفاقاً كما لو كنتُ أقيم منجماً ، وجعلتُ أصوغ شخصيات هذا " العمل " كما أشاء ، أتلاعب بمصائرها وملامحها كيفما أردت ... حياة جديدة تنفتح أمامي يخرج فيها الوهمي من الواقعي ، ويدخل اللاشعوري في الشعوري ، كنت أدفع أبطالي (القدامى - الجدد) إلى أدوار حلمت بأن ألعبها أنا . كنت أشبه بضحيّة خدعها عالمها ، فانقلبت إلى طاغية يصوغ عالمها الخاص، ليسيطر هذه المرة على ظروفه ، وتفاصيله ، حتى لا يبقى للخذلان منفذ ، طاغية يرسم دور أبطاله بدقّة ، ويمنعهم من الخروج عن النص والسيناريو وشروط الإخراج "[١٠]. ويكشف " حسنين " عن البطانة القلقة لمشاعره ،

والحوافز التي دفعته إلى كل هذا " كانت هذه العملية - صياغة عالم جديد على أنقاض عالم خذلني - أشبه بولوج سلسلة من الأحلام ، أحلام أنقذتني من يأس مظلم ذي نفق لا يؤدي سوى إلى هاوية الانتحار . فكان ينبغي أن أحيا . كان ينبغي أن أقص . هكذا بدأت بصياغة عالم أسيطر عليه ، بعد أن عثرت على نفسي شبحاً في عالم وجدت ظروفي الذاتية إنها متضاربة مع ظروفه الموضوعية "[١١]. تكون المفارقة الحزينة أنّ " حسنين " المؤلف الروائي الذي لاذ بالعزلة بحثاً عن إعادة التوازن ، قد فوجيء بأنّ شخصياته تتمرّد عليه ، ولا تنصاع لإرادته ، ولا تذعن لرغبته إلى درجة تصبح البطولة الحقيقية بالنسبة إليهم ، هي: التمرد على الأدوار التي رسمها لهم ، فكأن التمرّد بالخروج على النص الذي صاغه هو " رسالتهم الكبرى "، وهنا يصاب بصدمة شديدة ، تشلُّ تفكيره ، فيجد نفسه في عزلة وسط الوحشة المظلمة ، ويتخذ قراره بالانتحار . وقبل أن يقدم على تنفيذ ذلك القرار يقرأ مسودات روايته التي ستندرج في سياق النص الأول ، ويظل يبدي تعليقات كثيرة حول شخصياته وأحداث روايته وعالمها الفني[١٢].

يظهر التعارض السردي بوضوح في المستويين الذين يكونان رواية " متاهة الأعراب " إنه تعارض يستمد دلالته من العلاقة الملتبسة بين نسق القيم المتحكّم في العالم الأول الذي ينخرط فيه " حسنين " على انه شخصية تمارس دوراً وسط منظومة من الشخصيات ونسق من القيم البديلة التي يودُّ " حسنين " أن يبذرها في العالم التخيّلي النصي الذي يشرع بابتكاره ، بعد أن انشقّ عن العالم الأول ، إلاّ أنه سرعان ما يكتشف أنّ الآفة التي نخرت مقومات العالم الأول ، هي ذاتها التي انتقلت إلى العالم الذي أوجده ، إنه من جهة الاستبداد وسوء التفاهم والعنف ،

ومن جهة أخرى التطلّع إلى تغيير كل شيء ، وكما خرج " حسنين " على العالم الفني الذي كان عنصراً في تكوينه ، لأنه رفضه ، فقد خرجت شخصياته هو عن عالمه للأسباب ذاتها . إنّ دلالة السرد هنا تكتسب أهميتها في هذه الحركة الدائرية المرآوية حيث يُفضح كل شيء ، لأنه يتمرأى في الآخر ، فتتقابل الصور المجازية بين عالمين كلاهما مجازي، وكل منهما يعمّق معنى الآخر، ويفضح مصادراته ، وانشطار الشخصيات في الرواية وحركتها بين المستويين ، إنما هو جزء من اللعبة السردية ، إذ كل شيء يكمل الشيء الآخر ، ويعارضه في الوقت نفسه . وهذا الأمر هو الذي يجعل سياق السرد متكسراً ، فالتعليقات والتفوّهات التي تقتحم ذلك السياق ، تنبّه المتلقي بأنه إزاء عالم يراد منه أن يؤدي وظيفة تنشيط ذهنية ، بدل الوظيفة الترويحيّة التي تجهزنا بها السرود التقليدية. وهذه الإشارة الخاصة بأمر إدخال " القارىء - المتلقي " في إنتاج الدلالة السردية ، والمشاركة في صنع الأحداث وتنقيح ، الوقائع ، والتدخل في مسار الحكاية ، تقودنا إلى الوقوف على ضرب آخر من ضروب السرد الكثيف ، وهو ما نجده في رواية " اعترافات كاتم صوت". وفي هذه الرواية ، يعرض مؤنس الرزاز نمطاً آخر من أنماط التداخل السردي ، فمع أنّ متن الرواية يتركب من خليط النُبذ والشذرات التي يتناوب ظهورها على التعاقب ، وهي إما تصور " الختيار" و" الصغيرة " و" المرأة " وهم يمضون رتابة حياتهم رهن الإقامة الجبرية حيث الانقطاع عن العالم الخارجي ، إلاّ من صوت الإبن " أحمد " الذي يصل إليهم متقطعاً بسبب المراقبة مساء كل خميس ، أو تصور اعترافات " كاتم صوت " وهو يبوح إلى سلافة الصماء بسيل من الهذيانات المتقطعة حول مهمته ، أو أنها تتصل باعترافات الصغيرة حينما تفلح في مغادرة مكان الإقامة الجبرية ، وعلى الرغم من أنّ هذه هي المكونات

الرئيسة للنص ، إلاّ أنّ المؤلف يضيف إلى روايته " ملحقاً " ينعطف بالسرد إلى اتجاه آخر ، فينقل موضوع النص من كونه فعلاً خاصاً بأشخاص داخل نص سردي إلى كونه موضوعاً خاصاً بـ " المؤلف " . و" القراء " ، وفي هذا الملحق يتحاور صوتان هما " صوت المؤلف " و" صوت القارىء ". وموضوع الحوار هو الرواية التي أنجزت بما فيها من أحداث وشخصيات ، وهنا يقدم " صوت المؤلف " جانباً من الخلفيات الخاصة بالشخصيات الأساسية في الرواية ، ويخبر " صوت القارىء " بأنّ هنالك فصولاً لم يكتبها ، وتسبب هذه الملاحظة مفاجأة لدى " صوت القارىء " الذي يقترح تغيير مصائر الشخصيات ، مادام النص لم يكتمل بعد ، فيقول " لا أرغب في مقتل أحمد والأم الصغيرة لم تصل ، اسمح لي أن أشاركك الكتابة ، وأقترح انقاذ الصغيرة على الأقل من كاتم الصوت"[١٣]. لكنّ " صوت المؤلف " يبدي اعتراضاً على هذا الاقتراح ، فلديه تفسير لمصائر الشخصيات في روايته " أريد أن أقول أنّ الأسرة كلها قد تعرضت للتصفية ، فـأمحي اسم الأسرة من صفحات التاريخ ، ودليل الهاتف " ، ويبدو هذا التفسير مقنعاً جزئياً لدى " صوت القارئ" لكنه مازال يلحّ في إغناء الحالة التي تفضي بالشخصيات إلى نهاياتها ويتقدم باقتراحه الآتي " إذن استحدث فصلاً تصوّر فيه الختيار وهو يقرأ على الصغيرة درساً في التاريخ ، مثلاً قتل جماعة معاوية للحسين ثم الحسن والتنكيل بعائلة علي ، ولتصوّر الصغيرة وهي تنتحب بشدة وقد تأثرت بهذا الدرس ، ورأت في مصير أبناء علي ... مصيرها .. بذلك ، تكون قد أوحيت إلينا بما تريد ، دون أن تعرضها للقتل " . ويبدو أنّ " صوت المؤلف " يجد في هذا الاقتراح نوعاً من الإغراء ، لأنه يعمق البعد الإيحائي والرمزي لروايته ، فيقول " سأفكر في الأمر " . وحينما يلفت " صوت القارىء " انتباه " صوت المؤلّف " إلى أنّ مصير سلافة

أوسيلفيا في الرواية غير معروف ، وما هي الأسباب التي دعتها للعمل في الملاهي والحانات ، يكون جواب " صوت المؤلف " هو " لكم أن تملأوا الفراغات " . ولا يتردد " صوت القارىء " من اقتحام النص ، وإشباع الفراغات التي أشار إليها " صوت المؤلف " فيقول : " أنا أتخيّلها صبية من الجزائر ، شاركت في الثورة ، قبض عليها الفرنسيون، وعذبوها تعذيباً وحشيّاً ، ففقدت حاسة السمع . بعد الاستقلال صدمت بالواقع ، وجدت أنها قد فجعت بأحلامها ، أحسّت بالاغتراب ، لجأت إلى فرنسا ، واحترفت العمل في الملاهي "[١٤]. وفي هذه المرحلة من الحوار تظهر مجموعة من الأصوات لقراء آخرين. وتحديداً يظهر عشرة قرّاء ، ويشرعون جميعاً في ملء الفراغات التي تركها المؤلف ، وتقودهم تصوراتهم وآراؤهم واقتراحاتهم إلى ضرورة تغيير كثير مما ورد في الرواية ، إلى ذلك فإنهم يقترحون تفسيرات متعددة لأفعال الشخصيات . وتتعالى أصواتهم وهم منهمكون في فوضى التأويلات المختلفة ، وأخيراً يظهر "صوت المؤلف" وقد اتخذ " هيئة الجد والاستعداد والوقار لمناقشة كل هذه المسائل ، ولكنه في أعماقه الخفيّة، كان يكركر فرحاً (بخبث ومكر) ، لأنه وجد أخيراً عشرة قراء يقرأون روايته "[١٥].

ينقل مؤنس الرزاز ، في التفاتة ذكيّة ، القضيّة المعروضة في رواية " اعترافات كاتم صوت " إلى ما يعتقد أنه خارج نص الرواية ، بحيث يجعلها موضوعاً للنقاش بين عموم القراء ، وهذه اللعبة السردية المفاجئة ، تفتح الأفق أمام مزيد من التأويلات ، ورغم ذلك فإنّ " صوت المؤلف " و" أصوات القراء " ، لا يمكن أن تؤخذ إلاّ باعتبارها مكوناً من مكونات النص نفسه ، على أنّ كل ذلك سينشّط من القوة التخيليّة للمتلقّي الذي يجد أنّ السرد ينفتح على نهاية غير متوقعة ، فيصبح

التراسل بين الرواة والشخصيات داخل النص قائماً مع المؤلف والقراء من خارجه . وهنا سيعيد المتلقي النظر في قناعاته وتصوراته ، لأن كل شيء في النص أصبح رهن الاحتمالات والقراءات المتعددة والتأويلات التي يصار إلى ترجيح بعضها استناداً إلى قرائن مبثوثة في النص . إنّ الاقتحام المباغت الذي يقوم به " صوت المؤلف " و" صوت القراء " سيكشف عن الإمكانية التي يمكن أن تمارسها " القراءة " تجاه النصوص السردية ، إنها الإمكانية التي تتعدد على وفق تعدد المنظورات ، بما يكسب النص مزيداً من الإيحاء ، ويضفي عليه فائضاً من المعنى الذي تستثيرهُ القراءة في تضاعيف النص .

الهوامش

١ . جيرار جنيت وآخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة ناجي مصطفى (الدار البيضاء ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، ١٩٨٩) ص ٩٨ و ١٠٠ .

٢ . مؤنس الرزاز ، أحياء في البحر الميت (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢) ص ٧ .

٣ . م . ن . ص ١٧٩ - ١٨٠ .

٤ . م . ن . ص ١٤٩ - ١٥٠ .

٥ . مؤنس الرزاز ، متاهة الأعراب في ناطحات السراب (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٦) ص ١٣ .

٦ . م . ن . ص ١٩٤.

٧ . م . ن . ص ١٩٤.

٨ . م . ن . ص ١٩٥.

٩ . م . ن . ص ١٩٥.

١٠ . م . ن . ص ١٩٦.

١١ . م . ن . ص ١٩٦.

١٢ . م . ن . انظر على سبيل المثال ٢٥٢ ، ٢٨٢ ، ٢٨٩ ، ٣٦٠ .

١٣ . مؤنس الرزاز ، اعترافات كاتم صوت (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٢) ص ٢٢١

١٤ . م . ن . ص ٢٢١.

١٥ . م . ن . ص ٢٢٤.

* * *

إيديولوجيا اللغة

أبوبكر أحمد باقادر*

* يشكر المترجم أ. سالم صَمود على مراجعته للمقالة، وكذلك يشكر توجيه أ. عبدالفتاح أبو مدين، لاهتمامه بمثل هذا النوع من البحث النقدي.

ولعل لا يغني النص المترجم عن العودة إلى النص الأصلي للمقالة ؛ للتعرّف على المراجع في مضانها . ولذا فإنني أحيل القارىء الكريم إلى المقالة في نصها الأصلي :

Kathryn A. Woolard and Bambi. B. Schieffelin. "Language Ideology. Annual Review of Anthro pology, 1994, 23 : 55 - 82.

مقدمة :

ظهر مصطلحا إيديولوجيا ولغة بشكل متتالٍ مقترن في الدراسات الأنتروبولوجية واللسانية الاجتماعية والدراسات الثقافية حديثاً ، وهما إمّا يردا وبينهما واو عطف أو حرف جر " في " وأحياناً تتوسطهما فاصلة . ولدينا تحليلات، بعضها مهم جداً ، تدرس إيديولوجيات ثقافية وسياسية كيفية تكوينها أو إيصالها أو تفعيلها في اللغة (١٠٠ ، ٢٣٩ ، ٢٩٨). وهذه المراجعة إذا ما فهمت بشكل مختلف ، وأكثر تحديداً فإن موضوعها سيكون إيديولوجيات اللغة ، وهو مجال فكري بدأ يطرق حديثاً فقط ، وبقدر زخم التنوعات الثقافية للآراء عن الكلام بقدر صيغ الكلام نفسها (١٥٨). والآراء حول كيف يعمل الإتصال كعملية اجتماعية ولأي غرض إنما هي متغير ثقافي ولا تحتاج أن تكتشف وإنما ببساطة تفترض (٢٢ : ١٦). وسنراجع هنا أبحاثاً مختارة عن المفاهيم الثقافية للغة : طبيعتها وبنيتها واستخدامها - ومفاهيم حول السلوك الإيصالي كمفعّل للنظام الجمعي (٢٧٧ : ١ - ٢). ورغم وجود اهتمامات مختلفة خلف الدراسات التي نقوم بمراجعتها هنا، إلا أننا أكدنا على إيديولوجيات اللغة كموصل وسيط بين البنى الاجتماعية وصيغ وأشكال الكلام.

وإيديولوجيات اللغة مهمّة للتحليل الإجتماعي بقدر ما هي مهمة للتحليل اللساني لأنّها ليست رهينة اللغة. ذلك أنّها تتصوّر وتُفعّل روابط

اللغة بهوية جماعة ما أو هوية شخص ما ، وبالجماليات وبالأخلاق وبالإبستمولوجيا (٤ ، ١٠٤ ، ١٨٦). وعن طريق مثل هذه الروابط ، تتدعم مؤسسات اجتماعية أساسية . فاللامساواة بين مجموعات من المتكلمين . ولعل من أفضل الأمثلة على ذلك المواجهات مع المستعمر ، تدفع إيديولوجيات اللغة إلى درجات عالية من البروز والظهور . فكما يلاحظ ريموند وليماز " إن تعريف اللغة يقتضي دوماً تعريفاً للبشر في العالم ، سواء بطريقة مكشوفة أو مستترة " (٣٢٠ : ٢١) . ولا تعتمد اللغة فقط الصيغ اللسانية وإنما تعمل أيضاً مؤسسات اجتماعية مثل الدولة القطرية ونظام المدارس ، والنوع ، وخلافات الإستيطان والقانون على أدلجة استخدام اللغة . ولقد أسهمت الأبحاث المختصة بالنوع وبالمؤسسات القانونية بشكل كبير وبالذات في الدراسات التي أبرزت إيديولوجيا اللغة ، لكنها لم تراجع هنا (انظر ٨١ و٢١٣) .

لاحظ هيث (١٣٥) أنَ المختصين في العلوم الاجتماعية قد قاوموا دراسة إيديولوجيا اللغة لأنها تمثل منطقة غير محدَدة للبحث العلمي ، ذلك أنَ ليس لها حدود ظاهرة ، ونحن كمراجعين نلاحظ هذا بتفهَم وَجِلٍ وإن كانت المقاومة قد خفت. ورغم وجود بعض الجهود الحديثة لتحديد إيديولوجيا اللغة (١٣٨أ ، ٣٢٧) ، فإنه لا يوجد تُراث علمي يقوم بذلك التحديد . إضافة إلى أن الإيديولوجيا اللسانية وإيديولوجيا اللغة وإيديولوجيات اللغة هي جميعاً مصطلحات قيد الإستخدام الراهن ، ورغم أنَ تلكم المصطلحات تشير إلى اهتمامات مختلفة . فإذا كان المصطلح الأوَل يركز أكثر على البنى اللسانية الرسمية (١) ويركز الأخير على تمثلات النظام الجمعي ، فإن مناسبة المصطلحات لمنظور متميز ليس بالأمر الهيَن تحقيقه ونحن نستخدمها هنا محلَ بعضها البعض .

وتوجد على الأقَل ثلاث مناقشات علمية، وهي ليست محصورة

علـى الأنترويولوجيـا ، وتثـير بشـكل علنـي إيديولوجيـا أو إيديولوجيـا اللسانيات ، وغالباً ما تثيرها فيما يظهر على أنّها لاوعي متبادَل . ومثل هذه المجموعة من الدراسـات تهتم بالعلاقة أو الإرتبـاط بيـن اللغـات ، أو التنوعـات فـي اللغـة (١١٨ و١٣٣ و١٣٥ و١٥٢ و٢١٩ و٢٤٩ و٢٨٥). ولقد أنتـج التدويـن التـاريخي للسانيات والخطابـات العموميـة حـول اللغـة تركيزاً آخر علنياً حـول إيديولوجيـات اللغـة ، بمـا فـي ذلـك الإيديولوجيات العلمية (١٧٣ و٢٥٦ و٢٦٨). وأخيراً تجدر الإشارة إلى أنّه يوجد كمّ مـن الأبحاث المهمة والمتجانسة نظريـاً عن الإيديولوجيا اللسـانية يركـز علـى علاقتها بالبنى اللسانية (٢١٤ و٢٣٧ و٢٥٨ و٢٧٥). وفيما هو أبعد من البحوث التـي تثـير بشـكل علنـي مصطلـح إيديولوجيـا ، هنـاك العديـد مـن الدراسات التي تتعامل مع مفاهيم ثقافية للغة في شكل ماوراء اللسانيات أو مواقف أو امتيازات أو معايير أو جماليات أو سيطرة ، إلخ . وهناك إجماعٌ في طريقه إلى الظهور يؤكِّد على أنّ موضوع اللغة والإتصال موضوع يفيد البحث العلمي وهو إلى ذلك مجال دراسة يحتاج لبعض التنسيق .

ونرى أننا نوشك على الوقوع فـي التنـاقض حين محاولـة تحديد هـذا الحقـل العلمـي الواعـد بـالظهور. فـإحدى مَهَـام الدراسـة المقارنـة لإيديولوجيا اللغة هو أن نظهر خصوصية رؤى اللغة الثقافيـة والتاريخيـة، لكن كمراجعين يجب علينا أن نقرر مـا الـذي نعتبره لغة ؟ وهنـا سـنواجه خطر إبعاد أبحاث لا تتخذ اللغة بؤرة اهتمامها لأنّ المجموعة المدروسـة لا تُجَزِّىءُ ولا تشَيِّءُ ممارسات الإتصال الإجتماعية ، فهي ما أسماه همبولـت بطاقة (نشاط) اللغة إلى منتَج كما يفعل التقليد الأوروبي – الأمريكي (٤١، ١٥٥ ، ١٩٨ ، ٢٠٣ ، ٢٥٨). وهدفنا ليس العمل على تمـييز إيديولوجيـا اللغة عن إيديولوجيا مجالات أخرى مـن مجـالات النشـاط البشـري . وإنمـا

هدفنا هو أن نلفت اهتمام علماء الأنتروبولوجيا الدارسين للغة إلى البعد الإيديولوجي ، وأن نعمق فهم القضايا اللسانية بين دارسي الإيديولوجيا والخطاب والسيطرة الاجتماعية .

ما هي الإيديولوجيا اللسانية ؟

لقد عُرِّفت الإيديولوجيات اللسانية وايديولوجيات اللغة على أنّها " مجموعة من المعتقدات عن اللغة التي يجيدها المستخدمون كوسيلة لعملية العقلنة أو التبرير لبنية استخدام لغوي مدرَك " (٢٧٥ : ١٩٣) ، مع تأكيدات اجتماعية قوية على أنّها " تشكل أفكاراً وأهدافاً مؤكدة – لذاتها لدى مجموعة ما بخصوص أدوار اللغة في التجارب الإجتماعية للأفراد وهم يسهمون في التعبير عن المجموعة " (١٣٥ : ٥٣) و" هي عبارة عن النظام الثقافي لرؤى عن العلاقات الإجتماعية واللسانية، إضافة إلى حمولتها من الاهتمامات الأخلاقية والسياسية " (١٦٢ : ٢٥٥) وبشكل واسع جداً بوصفها " مجموعة أفكار مشتركة من الذوق العام حول طبيعة اللغة في العالم " (٢٨٥ : ٣٤٦) . وتأتي الإختلافات البارزة بين هذه التعاريف من الجدل حول مفهوم الايديولوجيا نفسه . ولقد تمت مراجعة هذا الجدل في مكان آخر (٩ ، ٣١ ، ٧٨ ، ١٠٠ ، ٢٩٨ ، ٣٢٧) ، لكن من المفيد أن نذكر بعض أبعاد هذا التمايز أو الإختلاف .

فالتقسيم الأساسي في دراسات الإيديولوجيا إنّما هو بين القيم المحايدة وكذا النقدية للمصطلح . فيشمل القسم الأوّل عادة كافة أنواع أنساق التمثيل الثقافي ويقتصر القسم الأخير على بعض جوانب التمثيل وكذا الإدراك الإجتماعي وبالتحديد الأصول الاجتماعية أو الخصائص

الوظيفية أو الرسمية . فتعريف رمزي للإيديولوجيا اللسانية يعد تعريفاً محايداً (٢٨٥) . أما بالنسبة لسيلفر شتاين فإن عملية العقلنة تميز الإيديولوجيا اللسانية داخل إطار صنف ما وراء اللغة العام ، مما يشير إلى اشتقاق ثانوي للإيديولوجيات ووظائفها الاجتماعية - الإدراكية ومن ثم احتمال التشتت (٢٧٥) . ويأتي التشتت الإيديولوجي في هذه الرؤية من حدود جوهرية أصيلة على وعي العملية السيميوطيقية (الدلالية) ومن حقيقة أن الكلام إنما يصاغ من جانب مستخدميه بوصفه نشاطاً له هدف في مجال أو دائرة الفعل الاجتماعي البشري المهمّ . ومن وجهة نظر الدراسات النقدية للايديولوجيا ، يعد التشتت بوصفه حيرة وغموضاً ويمكن ملاحقته في عملية إصباغ الشرعية على السيطرة الاجتماعية . وهذا الموقف النقدي غالباً ما يميز دراسات سياسات اللغة ودراسات اللغة والطبقة الاجتماعية .

أما التقسيم الثاني فهو يتعلق بوضع الإيديولوجيا . فقد يقرأ بعض الباحثين الايديولوجيا اللسانية من زاوية الاستخدام اللساني ، لكن قد يصر آخرون على ضرورة التفريق وبدقة بين الاثنين (١٦٤) . فبينما يُعد خطاب ما وراء اللغة ، كما يؤكد سلفر شتاين بعد حالة كافية لتحديد هوية الايديولوجيا ، إلاّ أننا نواجه وفي الآن ذاته " أفكار الذوق العام " التي قال بها رمزي (٢٥٨) و" الأفكار المؤيدة لذاتها " التي قال بها هيث (١٣٥) وهي قد لا تكون الافتراضات المعبرة عن الفكر الثقافي الصحيح ، إلا أنه من الصعب أن تظهر بشكل جلي مباشر . ورغم أن الإيديولوجيا عموماً تُؤخذ على أنها استطرادية بشكل جلي ، فبعضهم وهُمْ من المنظرين المختصين يرونها سلوكية أو تأملية أو بنائية ، أي إنها تنظيم لممارسات دالة ليست في الوعي وإنما في العلاقات المعاشة (انظر ٧٨ لمراجعة لهذا التراث)، بيد أن الانتباه للمواقع المختلفة للإيديولوجيا قد يحلّ بعض

الإختلافات المثيرة البارزة حول علاقتها بشرح الظاهرة الاجتماعية أو اللسانية .

وتشمل الأبحاث التي نراجعها هنا المدى الكامل لآراء العلماء عن الإيديولوجيا : ابتداء من المفاهيم التي تبدو كما لو أنّها محايدة ثقافياً للغة وصولاً إلى الإستراتيجيات المستخدمة لصيانة القوة الإجتماعية ، ومن قراءة لاواعية للإيديولوجيات المتصلة بالممارسات الكلامية من طرف محللين إلى الشروح الأكثر وعياً لأبناء اللغة ، أي لما يعدّ سلوك لغوي مناسب. وما يشترك فيه معظم الباحثين وما يجعل المصطلح مفيداً رغم كل مشاكله هو النظر إلى الإيديولوجيا على أنّها مجذّرة في ومسؤولة عن تجربة موقف اجتماعي خاص ، وهو أمر تظهره تعاريف هيث (١٣٥) وأرفين (٩٦٢). ولا يُلغي هذا الإعتراف بالإشتقاق الاجتماعي للتمثيل إذا ما أخذنا في اعتبارنا أنه لا توجد معرفة امتيازية ، بما في ذلك المعرفة العلمية التي تتهرب أو تتعالى على الهبوط إلى الحياة الاجتماعية (٢٠٥) ولكن مع كل ذلك يشير مصطلح إيديولوجيا إلى أنّ المفاهيم الثقافية التي ندرسها هي مفاهيم جريئة ويمكن تفنيدها بل ويجب تفنيدها وهي حاملة لأهداف ومصالح خفية (١٥١ : ٣٨٢) . والحركات المطبعة التي تمتص المفاهيمي من محتواه التاريخي ، وتجعله يظهر حقيقة كونية ؛ غالباً ما تُرى على أنّها مفتاح العملية الإيديولوجية . ويعارض تأكيد التحليل الإيديولوجي على الأصول الإجتماعية والتجريبية لأنساق الدلالة عملية تطبيع الثقافي هذه ، والتي أسهمت فيها الأنتروبولوجيا بشكل ساخر أو تهكمي (٩) . وقد تظهر بعض الأعمال التي تمت مراجعتها هنا على أنّها لا تعدو أن تكون وجوهاً لما أكدته الأنتروبولوجيا دوماً على أي حال " على أنَ الثقافة الآن تتخفى في شكل إيديولوجيا . (٣١ : ٢٦) ، لكن عملية التشكيل المفاهيمي تقتضي موقفاً منهجياً (٢٧٩) . ويتبنّى مصطلح الإيديولوجيا المحللون الذين يرون أنّ للأطر الثقافية تواريخ اجتماعية

وهي تشير إلى الإلتزام بمعالجة مدى أهمية علاقة القوة بطبيعة الأشكال الثقافية وتتساءل كيف تُعدّ المعاني الأساسية للغة منتجاً فعَّالاً وقوياً اجتماعياً (٩ ، ٧٨ ، ٢٤١) .

طرق لفهم إيديولوجيا اللغة

لقد فهمت ايديولوجيا اللغة بشكل أساسي باعتبارها ظاهرة ثانوية، عبارة عن غشاء لاستجابات ثانية أو ثالثة (٣٤ ، ٣٦) ، ومن المؤكد أن تكون آسرة خداعة لكنها نسبياً ليست ذات شأن للأسئلة الأساسية لكلٍّ من الأنتروبولوجيا واللسانيات . لكن العديد من التقاليد المنهجية والبؤر الموضوعية شجّعت الاهتمام بالمفاهيم الثقافية للغة . وسنراجع الأبحاث العديدة التي ظهرت في مجالات علمية مختلفة من أثنوغرافيا الكلام إلى سياسات التعدد اللساني ودراسات الأمية وكتابة تأريخ اللسانيات والخطاب العمومي للغة وما وراء التداولية اللغوية والبنية اللغوية . وتوجد صلات عديدة بين هذه ، لكن العمل ينحو إلى تشكيل محادثات مختلفة ، تختلف بحسب الموضوعات الاجتماعية واللسانية التي سبقتها . وقائمة المراجع التي نقدمها هي عينة ممثلة للبحوث التي أجريت في هذه المجالات . ولتوضيح بعض التنوع الاجتماعي في مفاهيم اللغة وفي المؤسسات والمصالح المرتبطة بها ، فإننا نتواصل مع بحوث مبكرة لم تدرس في إطار التحليل الإيديولوجي ولكن نعتقد أنّه يمكن أن يُعاد فيها التفكير وبشكل مريح ضمن الاهتمام الذي لخصناه أعلاه .

أثنوغرافية الكلام

لقد أولت أثنوغرافيا الكلام ومنذ وقت طويل اهتماماً بالإيديولوجيا

بوصفها محايدة وبالمفاهيم الثقافية للغة أساساً عن طريق وصف تصنيفات الكلام العامي والماورائيات اللسانية (٢٤ و١٢١ و٢٤٢). ولقد خططت اثنوغرافيا الكلام لدراسة طرق الكلام من وجهة نظر الأحداث والأفعال والأساليب ، علماً أن هايمز (١٥٨) يقترح بؤرة اهتمام بديلة تركز على المعتقدات والقيم والمواقف أو تُعنى بسياقات ومؤسسات ستؤدي إلى إسهام مختلف . ولقد اهتمّ مؤخراً بهذا البديل. واستخدمت إيديولوجيا اللغة بشكل متزايد وجلي كقوة تشكل فهم ممارسات الأفعال (٢١ و٤٦ و٩١ و١٣٨- و٢١٠ و٢٧٢ و٣٠٣). ولا ينظر الآن للأجناس الأدبية على أنّها مجموعة من سمات الخطاب ، وإنّما على أنّها " أطر توجيهية وإجراءات تفسيرية ومجموعة توقعات " (١٢٨ : ٦٧٠ ؛ انظر أيضاً ٢٣ و٤٢ و٤٣). ولقد تم كشف المفاهيم المحلية للكلام كفعل تأملي للذات عبر أجناس مختلفة ، مثل الخطابة (٢١٠) والمنازعات (٣٨ و١١٦ و١٨٦ و١٨٨ و١٩٦) وإدارة الصراع (٢٥٣ و٣١٥) وكذلك أيضاً أسس الجماليات في مجالات كالموسيقى (٩٠).

كما درست أثنوغرافية الكلام أسس معتقدات اللغة في أشكال ثقافية واجتماعية أخرى. فعلى سبيل المثال ، كشفت دراسات التنشئة اللغوية وجود ارتباطات بين النظريات الشعبية عن اكتساب اللغة والممارسات اللسانية من جهة وكذا بعض الأفكار الثقافية الأساسية عن الشخصية (٤٩ و٦٣ و١٣٨ و١٨٧ و٢١٧ و٢٣١ - ٢٣٤ و٢٦٢ و٢٦٧ و٢٨٤).

والاستجابة النقدية المحتملة لأثنوغرافيا الكلام (١٥٨) لنظرية الفعل الكلامي (٣ و٢٧٠) أثارت بعض الأفكار حول الإيديولوجيا اللسانية. ونظرية الفعل الكلامي مجذرة في إيديولوجيا لسانية إنجليزية ، وهي تقدم

وجهة نظر خصوصية للغة يؤكد الحالة النفسية للمتكلم بينما يقلّل من شأن التبعات الاجتماعية للكلام (٣٠٨ : ٢٢ وكذلك انظر ٢٤٤ و٢٥٥ و٢٧٥). ولقد دفع هذا الاعتراف بعض الدراسات إلى تصنيف عمليات تشكيل مفاهيم أفعال الكلام في بعض الجماعات اللسانية (٣ و٨ و٣١٨) ودفع بالبحوث نحو المبادىء الكونية للتداوليات اللغوية (٣٠٩ و٣١٠) وبالعديد من التحديات الأثنوغرافية للافتراضات المحورية لنظرية الفعل الكلامي (٧٤ و١٥٠ و١٧٨ و٢٢١). فلقد حدد دارسو أثنوغرافيات منطقة المجتمعات الباسيفيكية النوايا المركزية لنظرية الفعل الكلامي بوصفها مجذَّرة في مفاهيم الذات الغربية ويرون أنّ تطبيقها على مجتمعات أخرى يحجب المناهج المحلية لإنتاج المعنى (٧٥ و٧٦ و٢٣٠ و٢٩٢أ).

وكما يصدق عموماً في الانتروبولوجيا الثقافية، فان دارسو اثنوغرافيات الكلام دمجوا وبشكل متزايد اعتبارات القوة في تحاليلهم، مما أدى إلى اهتمام متزايد بإيديولوجيا اللسانيات. وكانت دراسة باومان (٢٢) لتأريخ لأثنوغرافيا اللغة والصمت في إيديولوجيا طائفة الكويكر تعد تطوراً مهماً لأنها عالجت صيغة استراتيجية إيديولوجية أكثر صورية ووعياً وسياسة. فلقد اعتبر الصمت بوصفه حاملاً لنقيض محتمل للقوة والتي تعتمد أساساً على عملية أدلجة مختلفة داخل وفيما بين المجتمعات المحلية (١٠٣). ووجد برغز، الذي يقدم وجهة نظر مشجعة للايديولوجيا اللسانية بوصفها مصدراً تفاعلياً وليس خلفية ثقافية مشتركة، أنّ القوة الاجتماعية يمكن الوصول إليها لا عن طريق استخدام استراتيجي لأجناس استطرادية خاصة وحسب، ولكن في الكلام عن أمثال هذه الأجناس واستخدامها المناسب (٤١).

ويمر المتكلمون في المجتمعات المحلية المتعددة اللغات عبر

إيديولوجيات اللغة من أجل التوصل إلى غايات تفاعلية (١٤٦ وكذلك النقاش اللاحق). ولقد رأى دارسو الأثنوغرافيات أيضاً أنّ دور إيديولوجيا اللغة يتمثل في خلق القوة في أشكال خفية أخرى وفي لحظات : مثل عرض النوع (٢٦ و٢٨ و١٤٣ و١٦٣ و١٧٥ و١٨٨ و٢٣٢) واستخدام استراتيجيات التفخيم (٣) وتنظيم اختيارات الزواج (٢٦٧) وعرض الارتباطات والهويات الاجتماعية الجديدة القوية المقدمة عن طريق التنصير (١٨٧ و١٥٤ و٣١٤).

الصلة والتنافس وسياسة اللغة

لقد عالج البحث العلمي المهتم بصراعات الوعي - في حيز اللغة في المجتمعات المحلية الطبقية وبالتحديد المتعددة اللّغة ؛ مسألة إيديولوجيات اللغة باعتبارها مسألةً مهمة اجتماعياً وسياسياً ولسانياً ، حتى حينما يكون هدف الباحث الرئيسي هو التقليل من شأن أمثال هذه الإيديولوجيات (٦٤ و٨٤ و٢٧٧).

لقد أعطيت مسألة تماهي اللغة مع شعب ما اهتماما عظيماً (٩٥ و١٦٠ و٣٠٢). ومن المؤكد أن معادلة اللغة والأمة هي بنية تاريخية وإيديولوجية (٦١ و٦٩ و١١٨ و١٢٧ و٢٠١) يعود تاريخها رسمياً إلى المؤرخ الفيلسوف هردير والرومانسية الألمانية في القرن الثامن عشر ، رغم أنّ القول المشهور بأن اللغة هي الممثلة لعبقرية الأمة يمكن تتبعه إلى عصر الأنوار الفرنسي وبالذات إلى كوندياك (١ و١٧٩ و٢٣٥). ولقد أصبحت اللغة عن طريق تصديرها عبر الاستعمار نموذجاً في جميع أرجاء العالم اليوم ، وأصبحت الإيديولوجيا القومية التي تقوم بها سياسة الدولة

القومية المناصرة لبنى لغة ، تتحدى الدول متعدّدة اللغات وتعزز الصراعات الإثنية إلى درجة أنّ غياب لغة مميزة قد يشكك في شرعية الادعاء بوجود أمة (٣٣ : ٣٥٩ و ٤ و٣٢ و٥١ و٦١ و٨٧ و٩٥ و١١٥ و١٤٠ و١٧١ و١٧٦ و٢٠٢ و٢٣٨ و٢٤٣ و٢٩٩ و٣٠٥ و٣٠٧ و٣١٧ و٣١٩ و٣٢٣ و٣٢٥).

ومن سخرية الأمور ، أنّ الحركات المطالبة بحماية لغات الأقليات غالباً ما تكون قائمة على نفس الأفكار عن اللغة ، تلك الأفكار التي قادت إلى قمعها أو كبتها (٥ و٦ و٣٢ و٨٠ و١٦٩ و٢٠٦ و٣٠٥) ، رغم توثيق وجود آراء قوية تقليدية أو صاعدة تقاوم هذه البنية التسلطية (١٠ و٥٧ و١٠٥ و٣٠٦). ولقد انتقدت معادلة لغة واحدة / شعب واحد وكذلك انتقد الإصرار الغربي على الأصالة والأهمية الأخلاقية للغة الأم وكذا الافتراضات التي ارتبطت بأهمية الولاء للغة النقية للحفاظ على لغة الأقلية، انتُقدت بوصفها نوعاً من الإيديولوجيا اليسارية وبالذات في الحالات التي تكون فيها التعدّدية اللسانية هي الأكثر قبولاً وحيث تُقدر الذخيرة اللسانية المرنة أو المركبة (١٠ و١٧٦ و١٩٤ و٢٠٦ و٢٣٨ و٢٧٣ و٢٨٢). ونُظر للنظرية اللسانية الحديثة نفسها على أنها قد أُطرت وحددت على أساس فرضية لغة واحدة / شعب واحد (١٩٤).

ورغم أنّ مصداقية الإيديولوجية القومية للغة وضعت موضع الجدل أو الفضح ، إلاّ أنّه أعطِيَ اهتمام ضئيل لمسألة كيف تشكل في أوضاع مختلفة وعديدة مفهوم اللغة كرمز للذات والأمة . وحينما يظهر التنوع اللساني على أنّه مخطط بسيط للتفاوت الاجتماعي فإنّ المحلّل يحتاج إلى تحديد الإنتاج الإيديولوجي لذلك المخطط (١٦٢). ولقد بدأت الدراسات الحديثة لسياسة اللغة بحث محتوى وبنية إيديولوجيات اللغة القومية على وجه الخصوص (١٢٧ و٢٧٧ و٢٨٥ و٣٢٦).

ولقد استخدمت تصنيفات بيرس السيموطيقية لتحليل العمليات التي بها تكسب أجزاء من المادة اللسانية أهمية من جهة تمثيلها لشعوب معينة (١٠٤). ولقد ميز الباحثون بين اللغة كمؤشر لهوية جماعة عن اللغة بوصفها رمز ما وراء لساني مبدع للهوية وهو مؤدلج بشكل أكثر وضوحاً في الخطاب (١٠٥ و١٦٨ و٣٠٢). ولقد وجد ارفين (١٦٢) أن القرويين من الولوف (السنغال) يبثون تفاوتاً لسانياً بشكل مرتبط ايقونيّاً بالتفاوت الاجتماعي، بحيث يميز الاختلاف اللساني الخارجي والداخلي ويصمّم تاريخ هجرة طائفة ما ، بحيث يتلاءم مع اختلافها اللساني . ونرى هنا أنّ الإيديولوجيا اللسانية بإمكانها أن تؤثر في تفسير العلاقات الاجتماعية .

ودلّ مانهايم (٢٠٤) على إيديولوجيات ثقافية مختلفة لأشكال متعددة من التنوع اللساني في جنوب البيرو . فلقد أشار إلى التنوع اللساني الأهلي في مقاطعة كشوا على أنّه ببساطة كلام إنساني طبيعي ولم يقيّم اجتماعياً من طرف المتكلمين. خلافاً لذلك نجد في الاسبانية التي اعتبرت وسيلة نقية المؤشرات اللاتلفظية والصور النمطية منتشرة وعامة وتقود إلى التصحيح والتعديل بشكل مفرط بين من يتكلمونها كلغة ثانية . وفي هذه الحالة تقود الإيديولوجيا اللسانية إلى تغير لساني في اتجاهات مختلفة.

وترتبط تنوعات اللغة بشكل منتظم (وبذلك تصبح مؤشراً) بمتكلمين معينين غالباً ما تثمن - أو يساء تعريفها (٣٧) - ليس فقط كرمز لهوية الجماعة وإنما كشعار أو رمز للولاء السياسي أو الاجتماعي أو الفكري أو التقدير الأخلاقي (٣٧ و٧٢ و٧٩ و١٠١ و١٠٢ و١٢٠ و١٤٩ و١٩٥ و٢٠٧ و٢٧٧ و٣٢٥). ورغم تزايد حجم الأبحاث عن

التميز اللساني والمواقف من اللغة في إطار نفسي اجتماعي (١٠٩) فإنّ المواقف بين الأشخاص يمكن إعادة صياغتها كإيديولوجية مثقفين مشتقة اجتماعياً أو سلوكياً (والتي سمّاها بورديو habitus) (٣٧ و١٠٧ و١١٩ و١٤٤ و١٤٩ و١٥٣ و٢٠٠ و٢٥١ و٣١١ و٣٢٤ و٣٢٥ و٣٢٨). وأمثال هذه المعاني تؤثر على أنماط أو نماذج اكتساب اللغة والإنتقال الأسلوبي والتحول والتغير والسياسة (١٢٠ و٢٥١). إضافة إلى ذلك فإنّ إعادة التثمين الرمزي غالباً ما تجْعل التمييز على أساس لساني بشكل علني أمراً مقبولاً ، بينما لا تجعل التمييز الإثني أو العرفي كذلك (١٥٦ و١٩٣ و١٩٧ و٢١٩ و٣٢٦). لكن مع ذلك فإنّ التأكيد على أنّ الصراعات على أساس اللغة إنما هو في الواقع نتاج العرقية لا يشكل تحليلاً . وإزاحة هذا الغموض بشكل " إيديولوجيا سامراكز " (٩) إنما يثير السؤال عن كيفية ولماذا يتأتى للغة أن تقف لمجموعات اجتماعية بشكل يكون اجتماعياً مفهوماً ومقبولاً معاً. ومن هنا يخاطب تيار البحث العلمي كلاً من العملية السيموطيقية والإجتماعية معاً .

فالمجتمعات المحلية لا تقيِّم فقط وإنما قد تحدِّد جزءاً من موارد الجماعة اللسانية التي تحتكّ بها وتكون في توتر معها بحيث تعيد تشكيل ودمج البنى اللسانية بطرق عديدة تكشف الإيديولوجيات اللسانية والإجتماعية (١٤٦). فقد يبدو الإفتراض اللساني سطحيّاً في الإشارة إلى امتنان المتكلّمين للغة المناصَة. بيد أنّ هيل يرى أن التحليل اللساني المجذّر اجتماعياً في الافتراضات الانجلو – أمريكية والاستعارات الهزلية غير الدقيقة من الإسبانية يظهرها على أنها استراتيجيات ترسّخ البعد العنصري ، من هنا تسقط تجربة متكلمي الإسبانية (اللاتينو) المركبة إلى هوية ثانوية وهابطة في شكل سلعي. وعملية تسليع الصور النمطية للغات الإثنية ، وحتى إن كان بشكل إيجابي ، يمكن ملاحظتها في استخدام اللغات

الأجنبية في الإعلانات التلفزيونية اليابانية (١٢٤) . ومعَايشة المراهقين البيض في جنوب لندن اللهجات العامية والموسيقى واللبس على أنّها مسألة تقليعات فقط (أي تسليعها) إنما هو أمر يشكل توتر وتعارض مع آراء المراهقين السود الذين يرون هذه المؤشرات كجزء من هويتهم المميزة (١٤٣). ويصف باسو (٢٠) في دراسة كلاسيكية جنس النكتة المنتشرة في منطقة غرب الأباشي المتعددة الألسن والذي يستخدم الإنجليزية كاستعارة عن طريقة تداول محادثات الرجل الأبيض في التمثيل للفروقات في استخدام البعد الإثني اللساني ويعلق عليها ثم يُبرز دورها في العلاقات غير المتساوية . وفي وجهة النظر الجاوية يعد تعلم الترجمة (إلى اللغة الجاوية الراقية من اللغة الجاوية الهابطة) هو جوهر أن يصبح الفرد حقيقة راشداً ومتحدثاً طليقاً باللغة ، ويرى سيجل (٢٧٣) أنّ الإنسان الجاوي يدمج استعارياً اللغات الأجنبية داخل نفسه .. بتغيّر تلك اللغات اعتقاداً بأن اللغة الجاوية هابطة . ويعتمد اعتبار اللغة كمؤشر أو أنّها ليست كذلك على ما إذا كان متحدثها يتصرف كمتحدثي الجاوية . وقد تؤدي المواجهة مع لغات الآخرين إلى الإعتراف بغموض اللغة المحلية وتحديد لغة مميزة للجماعة (٢٥٩).

والإيديولوجيا اللسانية ليست انعكاساً للتجربة الاجتماعية ذات النزعة التعدّدية اللسانية يمكن التنبؤ بها أو هي تلقائية ؛ وإنما تحقق إنجازها كمعطى تفسيري في علاقة اللغة بالمجتمع (٢١١).

فقد يفسر الفشل في نقل اللهجات المحلية فيما بين الأجيال بطرق مختلفة ، بحسب كيفية قبول المتكلمين لمفهوم الصلات بين اللغة والإدراك والحياة الإجتماعية . فعلى سبيل المثال ، يعمل الآباء في مقاطعة نوفاسكوتا وبنشاط على عدم تشجيع أطفالهم اكتساب لهجة دونية إذ يعتقدون أنّها سوف تميز بطريقة ما لغتهم الإنجليزية (٢١١) . ويعيبُ

الآباء على أبنائهم كراهيتهم وعدوانيتهم ويعتبرون أنّ الجذور الأساسية لذلك ، تعود إلى عدم إكتسابهم اللهجة المحلية (١٨٧) . ويعتقد الآباء الذين يرجعون لأصول من هايتي ويعيشون في نيويورك أنّ أطفالهم سيتكلمون لغة الكريول بغض النظر عن المدخل اللغوي (٢٦٣ كذلك انظر ٣٢٩).

ويدخل ضمن استراتيجيات السيطرة الإجتماعية ، المعتقدات حول ما الذي يشكل لغة حقيقية وما لا يمثل ، وكذا ما يكمن خلف هذه المعتقدات من فكرة وجود لغات يمكن تحديدها بشكل جيد وعزلها وتسميتها وإحصاؤها . ولقد أسهمت مثل هذه المعتقدات المفضية إلى تصنيفات رتبت اللغات إلى أعلى وأدنى إلى اتخاذ قرارات عميقة في قضايا عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر ، مشكلة الرقي الحضري أو الإنساني لرعايا يخضعون لسيطرة استعمارية (٩٣ و١٦٦ و٢٠٤ و٢١٦ و٢٣٦). كما تعد هذه المعتقدات والإفتراضات معياراً لقبول أو رفض تنوعات في الكلام بهدف استخدامها في مؤسسات معينة وكذا دفع ناطقيها إلى مجالات الإمتياز (٣٧ و٥٧ و٦٨ و١٢٠ و١٩١ و٢٨٨). بيد أنّه غالباً ما يقيّم الخلط اللغوي والتنوع في أساليب الكلام واستخدام الكريول على أنّها مؤشرات على نقص في استخدام الألسن وهي بذلك تعكس افتراضات عن طبيعة لغة تعتمد بشكل ضمني على أساس المعايير الفصحى من جهة وعلى أساس الاتجاه السائد الذي يساوي التغير بالتحلّل من جهة ثانية (٢٥ و١٢٠ و١٢٧ و١٧٤ و٢٢٤ و٢٥١ و٢٦٥). ولأجل تشخيص لغة واقعية ما وترتيب المتقدمين غالباً ما يشار إلى الصّيغة الكتابية والتفاصيل وقواعد تشكيل الكلمة والإشتقاق التاريخي . ويلعب الاختلاف النحوي بشكل عام وكذا السؤال عما إذا كان الإختلاف في سياق معيَّن جزءٌ مهمّ، دورهما في اللغة (٨٠). بيد أنّ رفع فكرة النحو من مجرد تدخل

علني لما هو منتج ومصطنع إلى مستوى يغدو فيه نظاماً مجرّداً ضمنياً ، لم يؤد إلى إسكات النقاد (٢٢٢).

سياسات اللغة

اتخذت البحوث الإجتماعية الكبرى حول التخطيط والسياسات اللغوية افتراضات إيديولوجية متميزة تجاه دور اللغة في الحياة المدنية والإنسانية (٢ و١٨ و١٩ و٣٣ و٢٢٨ و٢٨٥ و٣٢٢ و٣٢٦) وكذلك اتبعت مواقف متباينة في تنظيم الدولة للغة ، على سبيل المثال ما هو قائم بين انجلترا وفرنسا (٦٥ و١١٨ و١٣٦ و١٣٩ و٢٠١). ولقد صمم كوبار بيامي وجوهاً لإيديولوجيات اللغة تكمن خلف أقنعة التخطيط ويشمل التصميم : الإحتواء والتعددية ونشر اللهجة المحلية وكذا نشر الإنفتاح الدولي (٤ و٥١). كما يميز ريز (٢٥٧) في مستوى أكثر أساسية بين ثلاثة اتجاهات رئيسة للغة وهي اللغة بوصفها مصدراً ، واللغة بوصفها مشكلة واللغة بوصفها حقاً (انظر أيضاً ١٥٢) .

ولقد لاحظ المهتمون بمشكلة التعليم لدى مزدوجي اللغة والمهاجرين أنّ هذه الإتجاهات تتدخل في هذه البرامج (١١٧ و١٣٥). وجدير بالذكر أنّ نموذج التنمية واسع الإنتشار في التخطيط اللغوي ما بين الكولنيالي وهو أمر له نتائج إيديولوجية متناقضة تحكم على اللغات كما تحكم على المجتمعات بوصفها مجتمعات نامية للأبد (٣٢ و٨٧ و١١٠).

المعيارية ومبادىء الصحة والنقاء

منذ عهد دانتي ، تشير عملية اختيار وتوضيح المعيار اللساني

إلى قضايا معقدة عن اللغة والسياسة والقوة (٢٨٩). فلقد كان وجود اللغة على الدوام مشروعاً استطرادياً وليس حقيقة قائمة (٢٥٩). ودرس علماء الفلولوجيا الأوائل وعلماء اللسان في مدرسة بارنج الوظيفية وعلماء اللغة التطبيقيون اللغات المعيارية الفصيحة وطرق تشكلها (٥٢ و٩٦ و١٣٤) لكن الإهتمام بالجانب الإيديولوجي كان يؤدي إلى تحليلات جديدة لمعيارية اللغة (١٧٢) مع معالجة مفهوم المعيار كعملية إيديولوجية أكثر منه حقيقة لسانية إمبريقية (١٦ و٦٥ و١١٢ و١٩٤ و٢١٩).

وفي كل جماعة لسانية تشيع أفكار تصنِّف الكلام إلى أسوأ وأفضل (٣٥) لكن هذا الادعاء قد اعترض عليه (١٣٢). وهناك إجماع على أن اللغات الفصحى (المعيارية) المؤطرة والمفروضة ليست مرتبطة بالكتابة وبالمؤسسات التسلطية فقط وإنما مرتبطة على وجه الخصوص بالصيغ الأوروبية لهذه المؤسسات (٣٥ و١٣١ و١٣٢ و١٧٢ و٢١٩ و٢٧٧ و٢٨٦). ذلك أنَّ نظام المعتقد اللهجي للثقافة الغربية ، لا يعترف بمعايير اللغة بوصفها منتجات بشرية وإنما توسم بوصفها استعارات كتلك الاستعارات الرائجة في السوق الحرة (١٧٢ و٢٧٧). ويواجه التحليل الإيديولوجي أسئلة مثل كيف يتم عقلنة وتفسير مبادىء الصحة والخطأ اللسانية أو كيف ترتبط مبادىء جوهرية مُجسَّدةً بالقوة بجمال وتعبيرية اللغة بوصفها أسلوباً مقدراً بالفعل (٢٧٦ : ٢٢٣ و١٨) وتتعدى المواجهة مستوى طرح الإشكالات إلى السخط الأخلاقي للصيغ اللامعيارية تجاه ارتباطات الإيديولوجية المعيارية كخصائص مثمَّنة من مثل الوضوح وعمق التفكير. (٧٠ و١١٨ و١٤٥ و١٧٢ و٢٧٦ : ٢٤١ و٢٩٣).

أما مبادىء النقاء والصحة اللسانية فإنها تنحجب عن المصادر غير - الأهلية للإبداع لكنها تكون دوماً اختيارية وتتوجه فقط ضمن اللغات

التي تُفهم على أنّها تشكل تهديداً (٣١٦ وكذلك انظر ١٤٢ و٢٩٧). والتأثيرات اللسانية للنقاء لا يمكن التنبؤ بها وكذلك فان معناها الاجتماعي واستخدامها الاستراتيجي ليس واضحاً (٩٩ و١٧١). ولا تعود المحافظة اللسانية التي توهم بانّها تتجه نحو النقاء ظاهرياً عند أهل " التوا " إلى المقاومة لظواهر الاحتكاك على الإطلاق وإنما إلى قوة المؤسسات الثيوقراطية وكذا أشكال لغة الطقوس بوصفها نماذج لمجالات أخرى من التفاعل (١٨٢ و١٨٣ و١٨٤). وفي المقابل ، فإن إيديولوجيا قداسة اللغة عند الجماعة اليهودية الشديدة التدين تؤدي إلى تضييق استخدام اللغة العبرية وحصرها على السياقات المقدسة (١١٣). بينما استخدمت الإيديولوجيات اللهجية المنتشرة بين من هم من أصول مكسيكية وبشكل متناقض لتقوية سلطة أولئك الأشخاص الأقل انغماساً في اللهجة والأكثر انخراطاً في الاقتصاد الأكبر (١٤٦ و١٤٩). وعلى الضفّة الأخرى يبدو بعض كبار ملاكي الأراضي الأسبان أكثر أصالة من الأفراد من غير النخب في مجتمع يتحدث الجايجو ذلك أنهم يفصلون أنفسهم عن الصيغ اللسانية النقية التي تضرب أو تعصف بالمؤسسات السياسية للأقلية (٥ ، ٦). وتوضح هذه العلاقات المركبة بين الموقف الاجتماعي والممارسة اللسانية والايديولوجيات النقية مدى أهمية تحويل الإيديولوجيا إلى إشكالية بدلاً من أن تظلّ رهين افتراض أنّه بالإمكان قراءتها من زاوية مقدرة .

رسم اللغة أو كتابتها

في الأقطار التي تكون فيها الهوية وتكوين الأمة محلّ تفاوض ، تبدو كل جوانب اللغة ، بما فيها وصفها التلفظي وأشكال التمثيل الرسمي أو الخط موطن جدل وأخذ وعطاء (٢٢٦ و٢٦٥). وحتى في فرنسا حيث

مفهوم الأمة مؤسس بشكل كلاسيكي ثابت ، نجد معارك رسم اللغة مشتعلة. لذا فإن أنظمة رسم اللغة لا يمكن تشكيلها مفاهيمياً ببساطة على أنها تحويل الكلام إلى شيء مكتوب وإنما هي رموز تحمل معاني تاريخية وثقافية وسياسية (٦٤ و٩٦ و١٥٤ و١٦٩ و٣٠٠). فعلى سبيل المثال، في بعض لهجات الكريول ينتصر مشجعو بعض أساليب الهجائية القديمة للصلة التاريخية ، للرفع من قدر اللغة الاستعمارية . وتعتقد أنصار الكتابة الصوتية ان التمثيل الأكثر موضوعية للأصوات سيسمح بانتشار القدرة على القراءة والكتابة ويساعد على تأسيس اللغة بوصفها قابلة للاحترام في حد ذاتها (٤٤ و١٤١ و١٩٩ و٢٦٥ و٣٢١).

محو الأمية

بدءاً تجدر الإشارة إلى مسألتين على غاية من الأهمية: أولها : أنّ إيديولوجيات محو الأمية يرتبط بعلاقات معقدة مع إيديولوجيات الكلام ويمكن أن تلعب أدواراً مميزة وحاسمة في المؤسسات الاجتماعية . وثانيها : أنّ التشكيل المفاهيمي للكلمة المطبوعة يمكن أن يختلف بشكل مهم عن الكلمة المكتوبة (٧ و٣١٣). ولقد كشفت تفكيكية دريدا (٧١) أنّ وجهة النظر الغربية للكلام بوصفه طبيعياً وأصيلاً وسابقاً لا تعدو أن تكون مجرّد شخبطات أو رسوم أجنبية لا حياة فيها وكتابة اعتباطية الاهتمام لآراء حول الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة . ولقد شملت أفكار النخب اليابانية في القرن الثامن عشر في موضوع إيديولوجيا اللغة مؤكدة على أولوية مركزية التلفظ وآنية وشفافية الكتابة (٢٥٩). على أن النخب الجاوية لا تشارك في الرأي القائل بأن الصوت الأصلي صوت أصيل (٢٧٣). ولا يجد كل المهتمين بمسألة الإيديولوجيا الغربية التحيز الشفاهي

الذي يحدّده دريدا . ويرى هاريس مثلاً (١٣١) النصوصية التي تأسست في التجربة الأوروبية المثقفة إنما تم تهريبها بالتحيز الشفاهي الظاهري في المفاهيم اللسانية المعاصرة ، إنطلاقاً من الجملة عبر الكلمة وصولاً إلى الفونيم. ويؤكد ميجنولو (٢١٦) انّ أفضلية الشفاهي في كتاب فادروس Phaedus لافلاطون إنما كانت أفضلية معكوسة ولقد تأسست بأيديولوجيا الحرف الأبجدي في أوروبا في عصر النهضة . وأشار تايلود (٣٠١) إلى جود تأكيد إيديولوجي بصري غربي على خطاب شفاهي ومرجعي مؤسس على أولوية النص وقمع الكلام .

وتعترف الدراسات الأنتروبولوجية أنّ حملات محو الأمية (من جهة طرق وصولها إلى مجتمعات شفاهية أو استخدامها في المدارس) وبشكل متأخر ليست تقنية مستقلة أو محايدة وإنما هي منظمة ثقافياً ومجذّرة ايديولوجيا ومشروطة تاريخياً وهي إلى ذلك مشكّلة بإيعاز من القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية (٥٣ و٥٦ و٥٨ و٦٠ و٩٧ و١٣٨ و٢٢٣ و٢٦٦ و٢٦٩ و٢٩٠ - ٢٩٢). وتؤكد البحوث الآن على الطرق المتنوعة التي تختار بها المجتمعات المحلية محو الأمية، وهي في مجملها تغير أحياناً شكل أو صيغ الإتصال المحلية أو هي تغير بشكل أساسي مفاهيم الهوية (١٥ و٢٧ و٢٩ و٣٠ و٣٧ و٧٧ و٨٨ و١١٤ و١٣٨ و٢١٤ أو٢٥٢ و٢٦٤). وإذ تؤثر استراتيجيات محو الأمية فمرد ذلك إلى اعتبارات القوة التي تمتلكها . فعند شعب جابن تغيرت الآراء في اللغة من اعتبارها وسيلة لتحويل العالم إلى أداة لمحو الأمية في التوك بيزن التي يُظنّ أنّها ستمكّن من شحنات ثمينة (١٨٩). وفي المقابل نجد أنّ يوكانا لا يثقون بفكرة محو الأمية ، ذلك أنّ الكلمات المحكية لديهم قابلة للتحول وهي سحرية لكن الكتابة تُحطم قوتها (١٢٢). وبالنسبة لكلٍّ من شعب شامبري (١٠٨) ويوكانا ، بسبب " تباث " الكتابة فهي تعد

مصدر خطر ، لأنَ الكلمات المطبوعة لا تستجيب للظروف الاجتماعية . أما اعتقادات المأورى بوجود نص شفاهي أصيل لا يمكن تقيده سوى بشكل ضعيف بمعاهدة مكتوبة إنّما هي معارضة أفلاطونية معكوسة بشكل هزلي لبحث الأوروبيين – سكان نيوزيلندة الأصليين عن نص حقيقي من بين ترجمات عديدة مكتوبة لمعاهدة تؤسس لشرعية الحكومة (٢٠٨) . وتعتمد التفسيرات النصوصية بشكل أساسي على إيديولوجيات اللغة أو على أفكار عن الطرق التي تُبدع فيها النصوص وكيف ينبغي أن تُفهم . ويمكننا أن نجد أساليب متناقضة في تحديد موقع الحق النصوصي الديني داخل التقليد الديني اليهودي والمسيحي (١٧٠).

وتعريف ما هو محو أمية وما ليس كذلك أمر سياسي بالأساس . فالدراسات التاريخية لمحو الأمية المدرسي والمدرسة الإنجليزية تظهر ارتباطاً بين التقاليد الأدبية المقدرة رمزياً وآليات الضبط الإجتماعي (٥٦ و٦٠ و١٣٧). وتوضح تحليلات تفاعلات الفصل الدراسي كيف أنّ توقعات ضمنية حول اللغة المكتوبة تشكل الأحكام العاملة على الفصل بين اللغة المحكية وأداء الطالب (٣٧ و٥٥ و٢١٥) . كما ولدت أسس اللغة الإنجليزية في القرن التاسع عشر كحقل علمي يدرس في الجامعة تفريقاً بين القراءة كنشاط ارستقراطي ومتعي وبين الكتابة . والعمل الشاق لأقسام تدريس اللغة الإنجليزية هو أنْ نتعلم كتابة الإنشاء كمهارة تدريبية من أجل الحصول على عمل بما لذلك من نتائج وتبعات على سياسات النوع (٥٨) .

وتعتمد عملية كتابة المحكي داخل الدوائر الأكاديمية والقانونية بإيعاز من المفاهيم الإيديولوجية للغة (٧٣ : ٧١ و٨٣ و١٢٠ و١٥٩ و٢٦٢ و٢٩٥) . وعلى سبيل المثال تفرض دراسات لغة الطفل في الإستخدام المعياري تفسيراً حرفياً على التلفظات التي قد تُرى كأشياء قابلة

للتحوير الصوتي (٢٢٩) . وفي المقابل ، نجد أن علماء الفلكلور واللسانة الاجتماعية ممن سجلوا لهجات إنجليزية يظهرون تحيزاتهم اللسانية حينما يستخدمون رسماً كتابياً لا معيارياً ، (يسمى أحياناً بلهجة العين) لتمثيل كلام السود أو سكان جبال الأبلاش أكثر مما هو عند مجموعات أخرى . وإذا أخذنا إيديولوجيا قيمة الحرف ، يظهر أنّ المتحدثين اللامعياريين كما لو أنهم أقل ذكاء (٨٢ و٢٤٥ و٢٤٦). ففي النظام القانوني الأمريكي يعد التسجيل الحرفي بنية مثالية ، يتم إعدادها بحسب نموذج مقرر المحكمة للغة الإنجنيزية وتتم على أساسها تصفية الكلام القادم وتقييمه وتفسيره . وتُعتمد المعلومات على ما هي عليه . وإن تكلم الشاهد بشكل غير نحوي ، لكنها ليست كذلك إن صدرت عن المحامي وغالباً ما تتم لذلك عملية تحرير (٣١٢).

الدراسات التاريخية

ورغم وجود تحول لساني واضح في الدراسات التاريخية في العقود الحديثة ، فإنّ بومان يلاحظ أنّ معظم العمل كان ساذجاً لسانياً وغير مجذّر في دراسة الأهمية الإجتماعية والإيديولوجية للغة في مفاهيم الناس لطبيعة اللغة واستخدامها (٢٢ : ١٦). وفتحت ملاحظة بومان هذه موجة من البحوث التاريخية لإيديولوجيات اللغة بما فيها الإيديولوجيا القومية المسيطرة وجدل النخب والتعابير الإستعمارية . وتحتل دول غربية وبالذات فرنسا وانجلترا والولايات المتحدة الأمريكية مكانة عالية في هذا التراث العلمي ، كما يوجد أيضاً بعض الاهتمام بتلك البحوث في آسيا (١٦ و١٨ و٦٥ و٩٤ و٩٨ و١٧٣ و١٨٠ و٢١٩ و٢٨١ و٢٨٣). وترتبط هذه الدراسات بالأساس بتواريخ نقدية للسانيات ولفلسفة اللغة (٨ و٤٥ و١٠٦ و٢٨٠) التي ترتبط بدورها بتواريخ التراث الفكري التقليدية (١).

لقد أصبحت اللغة منذ أواخر القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا الغربية موضوع اهتمام مدني يشبه الأفكار الجديدة عن الخطاب العمومي وأشكال المشاركة (والإستبعاد) التي يضيفها المشاركون في المجال العام (١٧ و٢٢ و٦٥ و٦٧ و٦٩ و١١٨ و١٢٦ و١٤٥ و١٩٢ و٢٧٦ و٣١٣). ويركز معظم البحث التاريخي على أفكار معيارية حول البلاغة أو الفصاحة بدلاً من التركيز على النحو، وإن كان هذا البحث يبرز كيف أنّ اللغة كانت ترتبط بشكل قوي بهذه الموضوعات .

ولقد سيطر الجدل الفرنسي الأمريكي من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر حول عملية تشكيل المفاهيم السياسية للغة بدلاً عن موضوع التوسطات في لغة مستقلة ، وأكّدت إيديولوجيا اللغة الإنجليزية التسلطية تأثيرها السياسي والإجتماعي من فرضية أنّ تلك اللغة انتصرت للعقل وأنّ الحضارة إجمالاً إنما كانت مفهوماً لسانياً (٢٨٣ و٢٩٤). وكان جدل القرن التاسع عشر حول اللغة في الولايات المتحدة الأمريكية بشكل أساسي هو حرب حول توعية الشخصية كضرورة للحفاظ على الديمقراطية (٥٠). ولقد كان ظهور شخصية ديمقراطية مستقلة يقابل أو يوازي قبول تحول - أسلوبي ومدّي من المساجلات اللسانية (انظر أيضاً ١٤ و١٨ و٩٤ و١٢٣ و١٨٠ و٢٨١).

اللسانيات الاستعمارية

أكد نبريجا عالم النحو الإسباني الذي عاش في القرن السادس عشر بأن " اللغة كانت رفيقة الإمبراطورية على الدوام " (١٦١ : ٢٢٥). وهناك بعض الأبحاث الحديثة المثيرة حول إيديولوجيا اللغة تتبع بشكل

واضح وجود صلات بين الأشكال اللسانية والإيديولوجية والاجتماعية ، ومعظم هذه الدراسات تصدر عن دراسة الظاهرة الإستعمارية . إذ لم يكن واضحاً دوماً أي لغة كانت تستخدم في الإدارة الاستعمارية ؛ ذلك أنّ لكل اختيار دوافعه الإيديولوجية المستترة ونتائجه العملية فعلى سبيل المثال قد تختار لغة المستعمرين لهجة بعينها ضمن نسخ مشوهة غير محلية أو أهلية فتغدو تلكم اللهجة كارثيّة (٢٧٢).

واقتضى التنصير والاستعمار الأوروبي لقارات أخرى السيطرة على المتكلمين وعلى لهجاتهم . ولقد عالج بحث حديث حول الوصف والترجمة اللسانية الاستعمارية البعد الإيديولوجي للمعاجم والنحو وكتب اللغة والتوضيحات ، تلك التي ظُن لزمن طويل أنّها أعمال علمية محايدة إنما كانت عملاً سياسياً محضاً (٢٤٨).

وفيما يسميه مينجولو (٢١٦) استعمار اللغة ، استقدم الأوروبيون لإنجاح مهمتهم أفكاراً شائعة عن اللغة .. في المركز الحضري ، وهذه الافكار ، التي هي نفسها تتغير في لحظات تاريخية مختلفة ، أعمتهم عن المفاهيم الأهلية والتدريبات اللسانية الاجتماعية (١٦٥ و١٧٧ و٢١٦ و٢٦٠). وكما هو الحال في العديد من الظواهر الاستعمارية ، أقام اللسانيون تنوعات متميزة بدلاً من أن يكتشفوها (١١٦) كما يرى فابيان (٨٩) ذلك فيما يخص اللغة السواحلية وهاريس (١٣٠) فيما يخص لغة تسونغا . ويرى كوهن أن النحو والقواميس والترجمات البريطانية للغات الهند أبدعت خطاب الاستشراق وحولت صيغ أو أشكال المعرفة الهندية إلى أشياء أوروبية (٥٤ : ٢٨٢ - ٢٨٣ وكذلك انظر ٢٢٤).

وعادة ما .. يكون للبنية اللسانية المستوعبة معنى سياسياً متخفاً في المواجهة الاستعمارية . وغالباً ما أشير إلى العجز الوظيفي

أو الصوري للغات الأهلية / المحلية ومن ثم عجز العقل أو الحضارة المحلية عن تبرير الهيمنة الأوروبية (٨٩). وفي المقابل فإن نحوياً من القرن السادس عشر أكد أن النحو الكاشيوي يشبه إلى حد كبير النحو اللاتيني والقشطالي وإن كان " من المتوقع أن الإسبان سيمتلكونه " (٢١٦ : ٣٠٥ وكذلك انظر ١٦٦ و٢٤٨).

وبفضل الوثائق التاريخية كان بإمكان هذا البحث التاريخي أن يستكشف الإيديولوجيات اللسانية للمستعمرين بدلاً من السكان الأصليين أو المحليين. لكن بعض الأبحاث تسعى إلى قنص تناقضات وتفاعلات الاثنين (٥٩ و١٢٨ و٢٠٤ و٢١٦). وتشير ما وراء تداوليات لغة التونغا لمستويات الكلام إلى إمكانية إعادة تحليل مجتمع دَمَجَ مركبات مؤسسية ذات أصول أوروبية إلى بنى التراتبية التانغوية الاجتماعية (٢٤٠). ونجد أن أسس وبنية دليل تعليمي من القرن السابع عشر عن القشطالية المكتوبة بواسطة طابع تاغلوغي تقابل بشكل قوي مع كتب النحو التاغلوغي الذي أعدته الإرساليات الإسبانية مظهرة بذلك المصالح السياسية المختلفة خلف الترجمة من الإسبانية إلى اللغة الفلبينية المحلية (٢٤٧).

الكتابة التاريخية للسانيات

إن التداخل الكبير بين التشكيل المفاهيمي العام والأكاديمي بالنسبة للغة في الغرب ومستعمراتها طوال القرن التاسع عشر يقودنا مباشرة إلى دراسات نقدية لفلسفة الغرب اللغوية وظهور اللسانيات بشكلها المهني (١ و٤٥ و٩٨). وبحث المساهمون في الكتاب الجماعي الذي حرره كل من

جوزيف وتايلور (١٧٣) التحيزات الفكرية والسياسية التي شكلت نمو النظرية اللسانية من لوك حتى دي سوسير فشومسكي كما بحثوا دور الأفكار اللسانية في صراعات اجتماعية معينة (انظر مثلاً ٢٢٧). ومما له أهمية بالنسبة لموضوعنا ، تفكيك اتريج (١١) للسانيات دي سوسير بوصفها معادية وحاجبة ، بدليل أنّ مستخدم اللغة والجماعة اللغوية تتدخل ، بوعي وبغير وعي ، لتغير نظام اللغة . ويرى اتريج أنّ اللغة في نظر دي سوسير مفتوحة على التغير الخارجي بواسطة قوى بشرية لا يمكن السيطرة عليها، لكنه يرفض تأثير التاريخ كبنية فكرية . وتُظهر مجموعة من دراسات القرن التاسع عشر كيف أنّ الفيلولوجيا واللسانيات أسهمت في مشاريع عينية وطبقية وقومية (٦٥ و٧٦ و٢٣٥).

ولقد رفضت اللسانيات العلمية المهنية في القرن العشرين بشكل متسق تقريباً النزعة التوارثية ، لكن العديد من الكتاب يرون أن هذا الرفض يخفي تبعية مهربة على المؤسسات التوارثية وتعقيدات معها في موضوع الحقل العلمي نفسه (٦٦ : ٤٨ و١٣١ و١٣٢). ويرى سانكوف (٢٦١) أنّ المناهج اللسانية الوضعية المعاصرة التي أثارت مبرراً علمياً عقلانياً إنما هي مفروضة إيديولوجيا بواسطة المصالح نفسها التي كانت تنشر النزعة المعيارية والنزعة التوارثية . ولقد وقعت النزعة المثالية للسانيات الحديثة بشكل مستقل تحت بحث إيديولوجي دقيق (٣٧ و١٥٧ و١٧٣ و٣٢٠ وكذلك انظر ٦٨ و٢٢٧).

وحُللت الدراسات اللسانية ذات التوجه الأنثروبولوجي إيديولوجياً فعلى سبيل المثال ، انتُقد مفهوم مستويات اللغة المختلفة بوصفه يشكل عملية تطبيع إيديولوجي للترتيبات اللسانية الاجتماعية (٢٠٥أ) . وينتقد روسي - لاندي (٢٥٦) النزعة النسبية اللسانية بوصفها ايديولوجيا

بورجوازية ، إذا ما حدّدت نظرياً علـى أنّها تمظهر للشعور بـالذنب تجـاه التحطيم الوحشي للهنود الأمريكيين. ولقد حولت النزعـة المثاليـة للنسبية اللسانية الإجـراءات اللسـانية إلـى مستهلكين ومكنت للوهـم بـأن العرض النظري لبنـى مـا ، يحمـي المنظـور العـالمي للعـاملين علـى اللسـانيات المنقرضة ، (انظر ٥٧ و١٥١). ويـرى شولتس (٢٦٨) أنّ استراتيجيات معاكسـة فـي كتابـات ورف تظهر كاستجابة لعوائـق الايديولوجيـا الشعبية الأمريكية حول حرية التعبير. ورغم أن هذه الأفكار توازي الأفكار التي قال بها باختين ، إلا أنه كان على ورف أولا أن يقنـع مستمعيه بوجـود رقابـة لسانية .

الايديولوجيا والبنية اللسانية وتغير اللغة

وكما لوحظ سابقاً ، فإنّ اللسانيات الحديثة تصرّ عمومـاً علـى أنّ للإيديولوجيا اللسانية والمعايير المتوارثة تأثيراً ممدوحاً – أو على العكس لها فقط تأثير ضار على أشكال الكلام (رغم أنّها قد يكون لها تأثير أهمّ إلى حدّ ما على الكتابة (٣٥ وكذلك انظر ٨٤ و٩٢ و١٢٥ و١٨١). ولا تحـوّل النزعة التوارثية اللغة مباشرة ؛ لكنّها ذات تأثير مهمّ . ويرى سلفر شتاين أنّ فهم إيديولوجية اللغة أساسي لفهم تطور البناء اللساني (٢٧٦: ٢٢٠). ويمكننا أن نضـع جانبـاً تغيرات لسانية اجتماعيـة لسـانية هامـة بواسطة تفسيرات إيديولوجيـة لاستخدام اللغة رغم أنّ هـذه التغيرات تشـتق مـن جدلية اجتماعية، ويحتمل أن تأخذ اتجاهاً غير مقصودٍ ، كمـا فعل التعـاقب التاريخي في تغير ضمير المتكلم فـي اللغـة الإنجليزيـة . بقـدر أنّ التشكيل المفاهيمي للمتكلم عن اللغة بوصفها فعلاً اجتماعياً له هدف ، يجب علينـا أن نبحث في أفكاره عن معنى ووظيفة وقيمة اللغـة حتـى نتمكـن مـن فهـم مـدى ودرجـة انتظاميتهـا فـي الأشـكال اللسـانية التـي تقـع بشـكل إمـبريقي (انظر مثلاً ٤٧ و١٢٩ و٢٠٩ و٢١٢).

يُبرز سلفر شتاين في تحليله لمسألة النوع في اللغة الإنجليزية وكذا في تحوّل ضمير المتكلم في مستويات الكلام عند الجاويين أنّ عملية التبرير العقلي لا تشرح فقط وإنّما في الواقع تؤثّر في البنية اللسانية أو هي تبررها عن طريق جعلها أكثر انتظاماً . ففهم الواحد منّا استخدامه اللساني الخاص به يعني ضمنياً القدرة على تغييره (٢٧٥ : ٢٣٣) .

يقود الوعي الناقص والمحدود بالبنى اللسانية ، التي بعضها متاح بشكل أكبر للتأمل الواعي من غيره ، المتحدثون إلى توليد تعميمات يفرضونها بالتالي على أصناف أوسع من الظواهر مغيبين بذلك تلك الظواهر ؛ (انظر أيضاً ١٨١) . وتلون أو تشكل البنية الإيديولوجية التي بالتالي تقوّي وتوسّع البنية الأصلية وتشوش أو تفسد اللغة بجعلها تشبهها أكثر (٣٧ و ٢٥٨).

يلاحظ ارنجتن (٨٦) أنّه رغم أن التحليل اللساني الاجتماعي المعياري يبحث عن العلاقات بين التغير البنائي والوظيفة الاتصالية ، إلا أنه أكثر إثارة للجدل بحيث يثير فكرة وعي المتكلم المحلي بوصفها حلقة تفسيرية . ويميز لابوف بين آليات التغير من أدنى وفوق مستوى وعي المتكلمين . وهو يرى أن التحولات اللاواعية واسعة ومنظمة ، بينما التعديل الذاتي – الواعي ، الذي يسميه بالايديولوجيا ، يؤدي إلى تأثيرات مشتتة وعشوائية على الأشكال اللسانية (١٩٠ : ٣٢٩) لكن يلاحظ العديد من المؤلفين أنّ النماذج اللسانية – الاجتماعية التصحيحية إنما تمر بشكل سطحي بالقوة الدافعة الفعلية للتغير اللساني الذي يكمن غالباً في التقييمات الاجتماعية للغة (٨٥ و١٦٢ و٢٦١).

ويرى ارنجتن (٨٦) أنّ تعميم لابوف ينسحب بشكل أنسب على التنوع الصوتي الذي قد لا يستدعي فهم المتكلمين ، لوعيهم بمشاريعهم الاتصالية .

ويعترف المتكلمون بتداولية طبقات من المتغيرات ذات الصلة بوصفها متغيرات لسانية حاسمة تتوسط العلاقات الاجتماعية . ووعي المتكلمين يجعل هذه المتغيرات أكثر قابلية للتبرير العقلاني والاستراتيجي (٨٥ و٢٤٠). ولأن أمثال هذا الوعي والاستخدام يدفع إلى التغير اللساني فإنّ هذه المتغيرات تتطلب تحليلاً مختلفاً تماماً وأن يكون من نوع التحليل القائم على المشاركة (٨٦).

ويلاحظ ارفين (١٦٢) أنّ الخصائص اللسانية الصورية في المضادات التي قال بها هالدي عن اللغات ، شبيهة بالقلب من الجسد ، ليست اعتباطية، وأنّها تفترض توسط التشكيل المفاهيمي الإيديولوجي للبنى اللسانية . وبشكل مشابه ، يمكن أن تكتسب اللغات الدونية في حالات الاحتكاك خصائص وظيفية وصورية أيضاً تنتمي لمضادات اللغات . فالقائلون بالتنوع المحتضر للغة الزنكا (Xinca) ، على سبيل المثال يستعملون مخارج الأصوات الحلقية التي تبدو مثيرة وعجيبة من وجهة نظر اللغة الإسبانية المسيطرة (٤٨). ويعد هذا تشويهاً سلفرشتاينيا يجعل إشارة ما ، تشبه ذاتها ، وفي هذه الحالة ، تتميز الذات كثيراً عن مقابلها الاجتماعي المسيطر .

ويعطي سلفر شتاين وآخرون أمثلة من اللغات الأوروبية ، وبالذات اللغة الإنجليزية توضح الميل إلى الرؤية الغرضية على أنها أساس أو جوهر اللغة ، بحيث تختلط وظيفة اللغة الإشارية بالوظيفة المرجعية لها ، مع الإفتراض أنّ تقسيمات وبنى اللغة ينبغي - وفي أحسن الحالات أن تناسب بشكل شفاف بنى العالم الواقعي (٣٩ و١٦٢ و٢٣٧ و٢٥٠ و٢٧٤ و٢٧٥ و٢٧٨). ويستنكر سلفر بشكل واسع

التركيز على الجوانب الانقسامية السطحية للغة ، أي مفهوم اللغة الذي يركز على الكلمات والتعابير الدالة (٣٢ و٥٧ و١١٢ و٢٢٠ و٢٧٧). بيد أنّ رمزي (٢٥٨) يرى أنّ ذلك المفهوم لا ينطبق على ثقافات السكان الأصليين الأستراليين ، الذين لا يقيمون ازدواجيات ثنائية بين الكلام والفعل أو الكلمات والأشياء ، ويؤكد روازلدو (٢٥٥) أنّ أبناء قبائل النجوت يفكرون في اللغة على أساس الفعل ؛ لا على أساس المرجع . ويصف هيل (١٤٧) إيديولوجية معاكسة للهيمنة اللغوية بين نساء المكسيكانو على أنّها لا تؤكد على المرجع وإنما تؤكد على الأداء والتحقيق المناسب للعلاقات الإنسانية عن طريق الحوار . انظر المرجع (١٥١) لمزيد التفاصيل .

التنوع والاختيار في الإيديولوجيا

ويُحدد ثربورن (Viic : ٢٩٦) الايديولوجيا بأنها عملية اجتماعية وليست شيئاً يمتلك فهي " تشبه ضوضاء وإشارات شارع مدينة كبيرة أكثر من أن تشبه نصاً هادئاً يتواصل مع قارىء وحيد أو أستاذ يخاطب جمهور هادىء حسن الاستماع ". والاتجاه الجديد في البحث العلمي حول الإيديولوجيا اللسانية تحرك بعيداً عن رؤية الإيديولوجيا كما لو أنها قالب ثقافي متجانس ، فهو يعالجها الآن على أنها عملية تشمل صراعات بين تشكيلات مفاهيمية عديدة وهي تتطلب الاعتراف بالتنوع والاختيار داخل الجماعة كما تشكل تعارضات بين الأفراد (١٠٤ و٢٥٨ و٢٧٩ و٣٠٨) . ويحشد واروا وبشكل استراتيجي نماذج متعارضة لاستخدام اللغة كمصادر لقوة تفاعلية (٤٠

و ٤١) . فمتحدثي اللغة الألمانية في المجر يؤطرون اللغة والهوية بشكل مختلف في أوقات مختلفة ليتمكنوا من مقاومة إيديولوجيات الدولة الرسمية الدائمة التغير (١٠٥). واللغة الإنجليزية أهمية مختلفة تماما بالنسبة للبورتوريكي القاطن نيويورك اعتماداً على ما إذا كان المتحدث بها هو أمريكي أبيض أو أسود أو بورتوريكي (٣٠٤). وفي حين ان التعميمات العابرة التي تقابل بين المواقف اللسانية في اللغة الإنجليزية وكذا الفرنسية تُقدم تلكم المواقف كما لو أنّها خصائص ثقافية منتظمة وجوهرية على مستوى الدولة والفرد ، فإنّ الدراسات التاريخية تؤكد على أنّ ما يوهم أنّه مواقف قومية إنما برز من داخل صراعات ومواقف إيديولوجية متنافسة (١٣٩ و٢٠١ و٢٤٩).

الخاتمة

من الغريب أنه قد أصبحت اللغة والخطاب في الوقت ذاته موضوعات محورية في العلوم الاجتماعية والإنسانيات مما جعل علماء الأنتروبولوجيا الذين يشتغلون باللسانيات يتحسرون على تهميش هذا المجال العلمي الثانوي بالنسبة للإطار الأرحب لعلم الانتروبولوجيا الميداني . فموضوع ايديولوجيا اللغة هو قنطرة ضرورية بين اللسانيات والنظرية الاجتماعية وهي تربط بين الفعل الاتصالي على المستوى الثقافي التفصيلي باعتبارات القوة واللامساواة الاجتماعية السياسية الاقتصادية وذلك لمواجهة العوائق الاجتماعية الكبرى ضد السلوك اللغوي (معلومة حصلت عليها من اتصال شخصي مع كردسكرتي). وموضوع ايديولوجيا اللغة أيضاً يغدو وسيلة كامنة لتعميق فهمنا الذي

يميل إلى أن يكون سطحياً أحياناً للشكل اللساني وتنوعه الثقافي في الدراسات السياسية الاقتصادية للخطاب .

تضع العديد من شعوب العالم وبطرق مختلفة صلات أساسية بين ما توهم أنها أصناف ثقافية متباعدة مثل اللغة والتهجّي والنحو والأمة والنوع والبساطة والنية والأصالة والمعرفة والتنمية والقوة والتراث (١٠٤). لكن اهتمامنا المهني لم يبدأ سوى مؤخراً لفهم متى وكيف تزيف هذه الروابط - سواء يزيفها مشاركون عاديون أو المحللون الخبراء - وماذا يمكن أن تكون تبعاتهم على الحياة اللسانية والاجتماعية - فالعديد من المشاكل العامة معلق بإيديولوجيا اللغة . وتشمل الأمثلة على ذلك ما ينشر في العناوين الرئيسة في صحف الولايات المتحدة الأمريكية من أمثال سياسية ازدواجية اللغة وحركة اللغة الإنجليزية الرسمية ومسألة حرية التعبير والقمع ومعنى التعددية الثقافية في المدارس والكتب المدرسية واستبعاد المحلفين ممن قد يعتمدون على فهمهم المحلي للمرافعات بغير الإنجليزية ومسألة مسؤوليات الصحافيين وصدق تمثيل الكلام المباشر . إن التعامل مع أمثال هذه القضايا العامة يعني التعامل مع طبيعة وواقع أيديولوجيا اللغة.

لقد بدأ البحث العلمي حول موضوعات من مثل استخدامات الضمائر والأدب (التفخيم) والنقاء في البرنامج الصعب في الأخذ في الاعتبار مصلحة مَنْ تخدم الإيديولوجيا اللسانية وهي بشكلها الذي هي عليه ، وربط أفكار ايديولوجيا اللغة على أنّها مجذرة في البناء اللساني، وفي الحدود الأمريكية لفهم الإيديولوجيا على أساس أنّها تجذُّرها في

الممارسات والمصالح الاجتماعية (٢٥٨ : ٣٥٦) . إنها محاولة لربط هذين الجانبين من الإيديولوجيا وربط الأشكال الاجتماعية واللسانية بعضها برقاب بعض ، عن طريق الإيديولوجيا ، وهو أمر مثير ويشكل تحدياً في الوقت نفسه .

* * *

التحليل العاملي الموضوعاتي

"نموذج شعري"

حميد لحمداني

أصبح الاعتراض الشائع على كل محاولة للتقريب بين المناهج، هو كيف يمكن الجمع بين منهجين أو أكثر في عمل واحد دون النظر إلى التباين في الأسس الفلسفية التي تُدعِّم خلفية كل منهج. وهذا الاعتراض له وجاهته الكبيرة، وهو يطرح نفسه بحدة، على سبيل المثال، إذا أردنا تحليل نص أدبي واحد ، بمنهجين متباعدين من حيث تصوراتُهما الجوهرية لطبيعة ووظيفة الابداع، فالجمع بين المنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، سيجعل الناقد ملزماً بتقديم مُبررات التقريب بينهما، وإلا كان عرضة لأن يوصف عمله بأنه لا يعدو أن يكون إجراءً تلفيقياً.

ولعل عنوان هذا البحث الذي نقدم الآن، يوحي بأنه إجراء من هذا النوع مادام يقترح في صيغته الجمع في آن واحد بين التحليل العاملي من جهة، والموضوعاتي من جهة ثانية. غير أن قليلاً من التأمل بإمكانه أن يبين أن المسألة تُخالف جذرياً الحالة التي شرحناها سابقاً. فليس هناك جمع بين منهجين، وعندما نقول " المنهج " لا نعني به فقط أدوات التحليل الإجرائي بل أيضاً الخلفية الفلسفية الكامنة وراء تلك الأدوات نفسها.

والنموذج العاملي ليس " منهجاً " بهذا المعنى ، إنه قاعدة منطقية مجردة استخرجت من النصوص الأدبية بنفس الطريقة التي استخرجت بها قواعد النحو، أو القواعد البلاغية في اللغة الحية العادية والأدبية على السواء.

صحيح أن النموذج العاملي اكتشف في سياق ميل منهجي عام هو التحليل الشكلاني، والبنائي والسيميائي[1]. وهو لا يخلو في بعده الأقصى من رؤية فلسفية محددة تخالف على سبيل المثال الرؤية المنهجية الاجتماعية أو التاريخية، غير أن عزل هذا النموذج يبقى دائماً عملاً ممكناً، لأنه بِحُكمِ طبيعته المنطقية وقوته الإجرائية، وقابليته للتطبيق على كل ملفوظ ذي معنى تام امتلك قوة القانون، وبذلك انفلت عن مداره الاديولوجي والفلسفي الذي حدد كل تفكير بنيوي أو شكلاني، أو سيميائي محايث للنصوص المدروسة.

النموذج العاملي الذي تبلور في شكله النهائي عند غريماس ليس منهجاً، إنه قالب تجريدي منطقي أمكن تحويله إلى قانون " كوني " مُحدِّد للبنية الأساسية في كل عمل لغوي مُبَنْيَنٍ تام وله معنى. وإذا كان هذا النموذج قد تم تجريبه على جميع أنماط القص ، فإنه قابل للتطبيق أيضاً على جميع النصوص الابداعية الأدبية وغير الأدبية، شرط أن تَتَّصِفَ بالاكتمال من حيث بنيتها، ومن حيث دلالتها. من هنا جاءت فكرة اختباره في دراسة نص شعري حديث، وقد فضلنا أن يكون هذا النص قصيراً قدر الإمكان حتى يَسْهُل ضبط جميع عناصره الدالة.

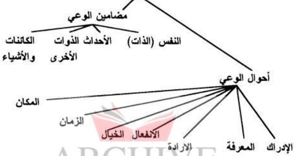
أما بخصوص التحليل الموضوعاتي، فالمعروف أن ما يدعى بالمنهج الموضوعاتي هو خليط من المناهج المختلفة، وهو ما يعني أن الموضوعاتية قابلة لأن تُدرج في إطار اختبار أي منهج مغاير، وذلك راجع إلى أن أساسها المقولاتي يتمتع هو أيضاً بنفس قوة القانون المجرد الذي بلغه النموذج العاملي، فمعلوم أن منظر الظاهراتية الكبير ادموند هوسرل[2] ميز بين صنفين من المقولات ، وهي نفسها تمثل التيمات الممكنة القابلة لأن تتجلى في أي نتاج من نتائج الوعي[3] : اللغة الأدب، الفن... إلخ . هذان الصنفان هما :

ـ صنف أحوال الوعي.

ـ وصنف مضامين الوعي.

وجميع ما يتفرع عنهما يمكن حصره في المشجر التالي :

مشجر التيمات الممكنة[٤]



وهذا المشجر التي يمكن تطبيقه أيضاً على أي نص تام ذي معنى.

وهكذا نلاحظ أن اختيار تركيب النموذج العاملي مع التحليل الموضوعاتي لم تسوِّغْهُ أهواء ذاتية أو ميول اديولوجية وإنما سمحت به معطيات موضوعية هي نفسُها ما يتضمنه النموذجان من خصائص منطقية ومقولاتية عامة وتجريدية.

لقد سبق أن لاحظنا[٥] بأن النقد العربي توصل إلى الممارسة الموضوعاتية في مجال تحليل النصوص الأدبية دون أن يأخذ معطيات هذه الممارسة من النقد الغربي، وهذا يدل على أن قوانين التحليل الموضوعاتي كامنة في كل ممارسة منهجية، وإنما يختلف مستوى إبرازها أو إخفائها من منهج إلى آخر.

كما أن تطبيق النموذج العاملي موجود بالضرورة في كل ممارسة نقدية، وإنما تختلف التسميات والمصطلحات ودرجة الدقة في فرز ما يقابل مفهوم " العوامل " والتمييز بين الأدوار ومن يقوم بها في النص.

بعد هذا التقديم النظري نشير إلى أننا سنجري التطبيق على نص شعري حديث بعنوان " على أكتاف أشعاري " " للشاعر الفلسطيني " سميح القاسم، وهو وارد ضمن ديوانه " دمي على كفي[١] ".

العامل الذات : يُحدِّدُ العامل الذات في النموذج العاملي بأنَّهُ ذات ترغب في موضوع أو ترغب عنه. وليس من اليسير أن نصل إلى تحديد العامل الذات في هذا النص لأن اللغة الإيحائية التي كتب بها تفرض أولاً تقديم جملة من التأكيدات القادرة على اقناعنا بأن الذي نتحدث عنه هو فعلاً الذات المقصودة وسيكون المنطلق هو المقطع الأول :

بِلاَ عيْنَيْنِ يا هَذا ؟ .. بِلاَ شَفَتَيْنِ ؟!

بِلاَ قَلْبٍ نَبيلِ النَّبضِ .. يَذْكُر حُبَّهُ الأول ؟

فَقُلْ لي أينَ .. قُلْ لي أينَ ؟.

جُذوري شدَّها مَاضٍ .. وَشَدَّ الجِذْعَ مُسْتَقْبَلُ ؟

أنا عاهَدْتُ - حتَّى المَوْتِ - أطْفالِي ...

وأنْتَ تُريدُ مَعْصِيَّتِي ..

كَفَى ، يا أتْفَهَ الأوثَانِ .. لَنْ أَقْبَلْ !!

تحضر الذات هنا من خلال الوجود الكثيف لضمير المتكلم، قل لي - جذوري - أنا عاهدت - أطفالي - معصيتي.

فهل ترغب هذه الذات في موضوع ما ؟. هناك إشارة إلى المستقبل أي إلى رغبة لم تتحقق، إليها تتطلع الذات. غير أننا لا نستطيع مع ذلك تحديد الموضوع المرغوب فيه ، وعلى عكس ذلك نستطيع أن نجد في هذا المقطع ما يمكن اعتباره حتى الآن موضوعاً مرغوباً عنه. يتجلى الموضوع المرغوب عنه من خلال مستويات تعبيرية متعددة.

- من خلال اسم الاشارة الذي يملكه شبه قوة ضمير المخاطَب : " يا هذا ؟ " (- يا أنت).

- من خلال ضمير الغائب : " يذكر حبه الأول ".

- من خلال ضمير الخطاب : " فقل لي أين " - [أنت] " وأنت تريد معصيتي " - يا أتفه الأوثان ... إلخ .

مع كل ما يلازم ذلك من تحقير وهجاء وتشويه (بلا عينين - بلا شفتين - بلا قلب نبيل النبض - يا أتفه الأوثان . الذات إذن (الأنا) ترفض الموضوع (الأنت) لماذا ؟. لأن الموضوع يقترح نفسه على الذات فـ " يذكر حبه الأول ؟ ". والذات ترفض لأنها عاهدت - حتى الموت أطفالها .

الذات وإبدالاتها :

قبل الحديث عن الذات في مجموع النص وإبدالاتها Paradigmes[7] من المفيد أن نقدِّمَ المعلومات الكافية عن حقيقة هذه

الذات، وذلك بالاستفادة الدائمة من النص دون تجاوزه إلى ما هو خارجي. لذلك نلتقط السطر الشعري التالي الموجود قبيل آخر المقطع الثاني :

رسيس من رماد البعل .. يلهث خلف مركبتي !.

وبإمكاننا أن نلاحظ بسهولة ما يحدثه هذا السطر من تجاوب مع المقطع الأول، فلفظ " البعل " يلتقي مع الأطفال، وباعتبار أن ممثل الذات أنثى، إذن فالصورة تكتمل على الشكل التالي :

- البعل الذي لم يعد سوى رسيس من رماد.

- أتفه الأوثان الذي يذكر حبه الأول.

- المرأة التي عاهدت – حتى الموت أطفالها . والنتيجة إذن : امرأة رافضة " لن أقبل "، رافضة لإحياء حب قديم بعد موت البعل، مشدودة إلى الماضي وإلى المستقبل.

وهنا نأتي إلى مشارف الموضوع الحقيقي، المرغوب فيه لا المرغوب عنه.

غير أننا نريد قبل أن ننتقل إلى الحديث عن هذا الموضوع المرغوب فيه أن نبحث في القصيدة عن إبدالات الذات، ومعلوم أن النموذج العاملي يتحدث عن العامل الذات كشخصية مجردة وقابلة على الدوام لأنْ تتجلى من خلال ذوات متعددة تدعى " ممثلين ". فالمرأة التي تحدثنا عنها حتى الآن ممثل أول للعامل الذات ولها إبدالات أخرى في القصيدة نكتشفها من خلال المقطع الثاني :

" لِمَنْ هذي السِّيَاطُ الحُمْرُ ... والأغْلالُ ... والبارُودُ

لِنِسْرِ القِمَّةِ المَفْقُود ؟

لدوريٍّ يَجوبُ الأرْضَ مَنْفِيًّا

ويحكي بين كُلِّ النَّاسِ عَنْ فِرْدَوْسِهِ المَفْقود ؟.

لحَرْفٍ عَوَّدَ الأحزانَ أَنْ تَغْلِي

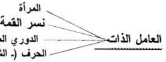
وقَلْبَ الصَّخْرِ أن يأسى

أنا ... يا بَابِيَ المغلَقُ !

على مر الليالي السود .

أحس بنكبتي أَعْمَقُ ... إلخ ".

فالتأكيد على عمق نكبة الذات في سياق الحديث عن السياط الحمر والأغلال، والبارود المرصودة لنسر القمة وللدوري وللحرف الذي عود الأحزان أن تغلي يعطي الدليل على أن نكبة الذات " أحس بنكبتي أعمق " ليست إلا وجهاً واحداً من وجوه النكبة العامة التي تشترك فيها الذات، والنسر والدوري، والحرف على السواء. وعليه يمكننا أن نحصر العامل الذات في الذات (ـ المرأة) وإبدالاتها الأخرى.



وهناك مسوغات أخرى لهذه العلاقة الإبدالية بين المرأة، ونسر القمة، والدوري المنفي، والحرف، نَلْتَمِسُها في علاقات التشابه، وفيما تؤكده القصيدة نفسها :

نسر القمة ←
- بلا قلب (مفؤود)
- إغتيال (نسر)
- (القمة)........ العلو والتسامي

الذات ـ ـ المرأة ←
- غير قادرة على أن تحب من جديد (لن أقبل)
- التصميم والارادة القوية (أنا عاهدت ...)
- التطلع إلى المستقبل (وشد الجذْعَ مُستَقْبَلْ).

فالمقارنة بين صفات وخصائص نسر القمة، والمرأة تُظهرُ مدى التماثل في الوضع، والطموح والتصميم. والمُماثلة الثانية ممكنة أيضاً :

ـ الدوري الذي يجوب الأرض منفياً.

ـ المرأة التي تحس بنكبتها أعمق. ولا تعرف أين تحب " فقل أين ؟ ".

أما العلاقة الثالثة فهي علاقة تَضَمُّن تَنْتُج عنها إمكانية إبدالية وهو ما تؤكده القصيدة نفسها فيما بعد عندما ينسب الحرف فيها إلى الذات : أحس بأحرفي ... شوقاً لأن تحرق ".

ـ " ... الحرب ، فتغضب !. "

إذا ما دَمَعَتْ عَيْنايَ جَوفَ دُخَانِ أشعاري "

ـ " فَمِنْ يُتْمي ، ومِنْ حُزْنِي ، ومِنْ جُوعي ومِنْ عَارِي

يَشُبُّ لهيبُ إشْعاري ".

أشعار الذات، أي حروفها، تنوب عنها في القيام بالفعل لانها إحدى إبدالاتها الممكنة. وإذا ما أردنا أن نكون حرفيين في تطبيق النموذج العاملي يمكننا أن نعتبر المرأة ذاتاً للحالة وأشعارها التي تحرق، وتُغرق، وتزهق ، وتُدَمِّعُ عينان ، ذاتاً للفعل Sujet de faire .

وإذن يكون المقطع الأول الذي يتم التركيز فيه على ذاته الحالة بمثابة ملفوظ للحالة enohcé d'état ، والمقطع الثاني والأخير الذي يتم التركيز فيه على ذات الفعل بمثابة ملفوظ للفعل énoncé de faire . وعليه فإن البرنامج السردي programme narratif . يتركز في المقطع الثاني لان فيه يتطور الفعل في القصيدة الشعرية بسبب تدخل ذات الفعل (الأحرف والأشعار التي تحرق).

العامل الموضوع :

لم نتحدث في السابق إلا عن الموضوع المرغوب عنه، ففي نطاق ملفوظ الحالة الممثل بالمقطع الأول وجدنا أنه ممثل بالمخَاطَب : "يا هذا "، " قل لي" " وأنت تريد " " يا أتفه الأوثان "، وبالغائب على السواء " يذكر حبه الأول " وهو شخص مذكر يريد أن يجعل الذات تستجيب لذكرى حبه الأول، غير أن الذات ترغب عنه. " لن أقبل " فهو إذن موضوع مرغوب عنه.

الموضوع المرغوب عنه وإبدالاته :

إذا ما انتقلنا إلى ملفوظ الفعل الذي هو محرك البرنامج السردي في القصيدة فإننا نجد موضوعاً آخر غير مرغوب فيه، ولذلك فالذات الفاعلة تواجهه بالتحدي :

- " رمز الحَرْب ، فَلْتَغْضَبْ !

إذا ما دَمَّعَتْ عَيْنَاكَ جَوْفَ دُخانِ أَشْعاري ".

من هذه الزاوية يكون لدينا عاملٌ للموضوع غيرُ مرغوب فيه ممثَّلٌ بممثِّلَيْنِ :

أتفه الأوثان

العامل الموضوع

رمز الحرب

وسيتبين لنا عند تحويل زاوية النظر في التحليل من الموضوع المرغوب عنه إلى الموضوع المرغوب فيه أنه يمكن إدراج " أتفه الأوثان، ورمز الحرب " في نطاق العامل المعاكس وليس في نطاق العامل الموضوع، وهو ما يؤكد لنا مسألة شديدة الأهمية بخصوص تطبيق النموذج العاملي على مختلف النصوص الإبداعية، ذلك أنه لا ينبغي التقيُّدُ بالحرفية المطلقة، بل ينبغي على الباحث أن يتصف بالمرونة، وبتقليب وجهات النظر في التطبيق، علماً بأن غريماس نفسه لاحظ أن مُمَثِّلاً واحداً في النص يمكن أن يقوم بأدوار عاملية مختلفة والعكس أيضاً صحيح[٨].

ـ الموضوع المرغوب فيه :

بسبب الطابع الإيحائي للقصيدة الشعرية فإن الوصول إلى تحديد الموضوع المرغوب فيه يقتضي بالضرورة أن يلجأ الباحث إلى التأويل، لكن ما ينبغي الحرص عليه هو أن يَظَلَّ فعلُ التأويل مرتبطاً بمعطيات نصية وليس بما هو خارج نصي حتى لا ننتقل إلى حقل الاديولوجيات ، الذي يتطلب تَهَيُّئاً من نوع آخر.

فإذا كانت الذات رغبت عن موضوع، فما هو الموضوع الذي ترغب فيه ؟.

لا نظفر في المقطع الأول الممثِّلِ لملفوظ الحالة إلا ببعض الإشارات الإيحائية :

ـ جذوري شَدَّهَا مَاضٍ... وَشَدَّ الجِذْعَ مستقبل ؟

فالرغبة تتركز في الجزء الأخير من هذا السطر الشعري " انشداد الجذع نحو المستقبل " ما هو الشيء الذي يراد الحصول عليه في المستقبل ؟.

يمكن الاقتراب من الجواب أكثر إذا انتقلنا إلى ملفوظ الفعل أي إلى المقطع الثاني لنتبين واقع الذات وواقع إبدالاتها :

ـ الدوري الذي يجوب الأرض مَنْفِيّاً.

ـ إحساسُ الذَّاتِ بعمق نكبتها.

الاستقرار بالأرض، وإزالة آثار النكبة إذن هما الموضوع المرغوب فيه بالنسبة للذات، وسيذهب التأويل الاديولوجي الخارجي أبعد من ذلك عندما يعلن – استناداً إلى المعرفة العامة – أن المقصود هو إزالة آثار النكبة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني وسيعتمد في هذا التأويل – دون شك – على كون كاتب القصيدة " سميح القاسم " شاعراً فلسطينيا، غير أننا بحكم التزامنا بالتحليل المحايث نكتفي بالقول بأن العامل الموضوع المرغوب فيه يتمثل على الشكل التالي :

الاستقرار بالأرض (مُمَثِّل ١)

العامل الموضوع

إزالة آثار النكبة (ممثل ٢)

علماً بأن هاجس الأرض موجود لدى الذات منذ المقطع الأول " فقُلْ لي أَيْن .. قل لي أين ؟ " أي في أي مكان يمكن أن يُحِبَّ الانسان؟.

العامل المعاكس :

لعله تبين لنا سابقاً أنه من السهل نقلُ جميع الممثلين الذين أدَّوا دوْرَ العامل الموضوع المرغوب عنه إلى دور العالم المعارض والقصيدة تقدم لنا – من خلال العبارات المستخدمة فيها – تأكيدات صريحة عن الدور المعاكس الذي يقوم به " أتفه الأوثان " الذي ترفض الذات الاستجابة له، وتعتبره باباً مغلقاً في وجهها :

" أنا يا بَابيَ المُغْلَقْ

على مرّ اللّيالي السُّود "

كما تتنبه إلى أنه يريد معصيتها

" أنَا عَاهَدْتُ – حتَّى المَوْتِ – أطفالي ...!.

وأنْتَ تريد مَعْصِيَتِي ".

كما يقوم بنفس الدور المعاكس : " رمز الحرب " حين يُحْضِرْ للذَّاتِ وإبدالاتِها السِّياطَ الحُمْرَ، والأغْلاَلَ.. والبَارُودَ.

" لمن هذي السِّيَّاطُ الحُمْرُ.. والأغلال.. والبارُود

لنسر ...

لدوري ...

لحرف .... إلخ ".

يَتَلَخَّصُ العامل المعاكس إذن فيما يلي :

العامل المعاكس ← أتفه الأوثان

العامل المعاكس ← رمز الحرب

وفيه تطابق واضح مع الموضوع المرغوب عنه كما حددناه سابقاً.

العامل المساعد :

وجود العامل المساعد لا يَعْني بالضرورة أنَّ الذات ستحصل على موضوعها المرغوب فيه بل هو يؤكد وجود علاقة الصراع في النص، ولهذه العلاقة دور شديد الأهمية في خلق مناخ درامي في القصيدة، وتؤكد سميائيات غريماس أن خلو النص من هذه العلاقة معناه أنه نص لم تكتمل صياغته.

أما نتيجة الصراع فليس من الضروري بلوغها بطريقة إيجابية، بل أن الابداع الأدبي المعاصر على اختلاف أنواعه كثيراً ما يميل إلى إبقاء الذات على حالتها الأولى أو يفتح إمكانية الأمل في حصولها على موضوعها دون أن ينتقل بالضرورة إلى تصوير انتصار الذات بحصولها على موضوعها كما نجد في الحكايات الخرافية القديمة، أو في أغلب القصائد القديمة (معلقة امرىء القيس، عمرو بن كلثوم، عنترة، عمر بن أبي ربيعة ، ...... إلخ)[٩].

هناك أمل واضح في القصيدة التي بين أيدينا لحصول الذات على موضوعها مستقبلاً، يتجلى :

- في تصميم الذات منذ البداية على مقاومة العناصر المعاكسة.
- في انشدادها إلى المستقبل مع رسوخ الجذور في الماضي.
- في رفض الاغراء.
- في الأحرف التي تتشوق لأن تُحرق الأعداء وتحيي الأصدقاء.
- في الشعر الذي يُوَزِّع لون راياتٍ، ولون أزهار.

وأخيراً :

- في شروق الشمس المحْمولِ على أكتاف أشعار الذات.

فرغم كل العوامل المعاكسةالموجودة في القصيدة، هناك هيمنة واضحة لعناصر التفاؤل على عناصر التشاؤم. ولم يكن ذلك ممكنا إلا لأن، النص يزخر بشتى الممثلين المساعدين المشكِّلين في نهاية المطاف العامل المساعد، وهم :

* *العهد الذي قطعته الذات على نفسها :*

" أنا عاهدتُ حتى المَوْتِ – أطفالي ... ".

* *رمز اليتم والأحزان والتشريد :*

- *النفط والجمرة.*

* *ما تبذله الذات وإبدالاتها :*

- *الجثث.*
- *الكتب.*
- *الأغصان.*
- *الأثواب.*

- *الحُفرة.*

* ما تعانيه ذات الحالة :

- *اليتم*

- *الحزن*

- *الجوع*

- *العار*

- *الجرح.*

" فمِنْ يُتمي، ومِنْ حُزني، ومن جُوعي، ومن عاري يَشُبُّ لهيبُ أشْعاري (...)

من الجرح الذي عَقَدْتُ في مَجْراهُ أوتاري ".

* رسيس رماد البعل

الذي يلهث خلف مركبة الذات.

ومن الأكيد أن تكثيف العناصر المساعدة بهذا الشكل – في القصيدة – كاملُ المقبولية المنطقية لغلبة التفاؤل على التشاؤم، بحيث تأتي خاتمة القصيدة منسجمة مع المقدمات السابقة :

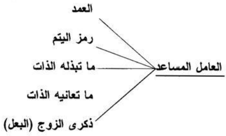
... شروق الشمس !

مَحْمُولاً ، على أكتاف أشعاري !!

قَدمَ للشعب .. يا صوتي

وَدُمْ للبعل .. دُمْ سيفاً من النّارِ !!.

هكذا نُلَخِّصُ العامل المساعد على الشكل التالي :



العامل المرسل :

الإشكالُ الأساسيُّ في تحديد كل من العامل المرسِل والمرسَل إليه على السواء، قائم أولاً من تحديد ماذا يقصد بالعامل المرْسِل والعامِل المرسَلْ إليه ؟ ولقد نبهنا في كتابنا : بنية النص السردي[١٠] إلى أنه لا علاقة لهذين المصطلحين بمسالة التواصل اللساني رغم أن غريماس يدرجهما في سياق ما دعاه " علاقة التواصل ". Relation de communication فهما عاملان يدخلان في تشكيل بنية الحكي الحديثة، ويحددان وظيفتين من الوظائف داخله، لذلك يجب استبعاد أن يكون المرسِلُ مثلاً هو الكاتب أو أن يكون المرسل إليه هو القارىء، فهذا مجال آخر متصل بالتواصل اللساني وخاصة في اللغة الطبيعية غير الإيحائية.

يُحَدَّدُ المرسِلُ بكل بساطة كدافع وراء رغبة الذات في

موضوعها، أي مُحَرِّكُها نحو تحقيق هذه الرغبة[11]، فانطلاقاً من أن كل رغبة ذاتية لا تكون أبداً ذاتيةً بطريقة مطلقة، فالدافع إليها يكون مشتركاً بين الذات وعنصر خارجي يتجاوز الذات هو المُرْسِل، كما أن النتائج المحصل عليها لا تكون خالصة للذات وحدها بل يَشْتَرِكُ معها في الاستفادة من هذه النتائج عنصر خارجي يتجاوزها وهو المُرْسَلُ إليه.

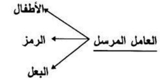
في بعض النصوص يمكن العثور على المُرسِل بسهولة لانه يشار إليه، وعندما لا يكون ذلك حاصلاً فإن المُحَلِّل يكون مضطراً لوضعه بطريقة افتراضية مُعْتَمِداً على اجتهاده ومستأنساً في نفس الوقت بمعطيات النص. وكذلك الأمر بالنسبة للمُرْسَلِ إليه.

وبالنسبة لقصيدة سميح القاسم : " على أكتاف أشعاري " نجد بعض المؤشرات الدالة على المرسِل منذ المقطع الأول :

" أنا عاهدت – حتى الموت – أطفالي و...." ويمكن أن يضاف إلى هذا : الاخلاص ، والوفاء لروح البعل : " رسيس من رماد البعل يلهث خلف مركبتي ".

إذن فتحقيق رغبة الذات هو في نفس تحقيق لرغبة الأطفال ورغبة الزوج المقتول " حرقاً ".

يكتمل العامل المرسل وفق الصورة التالية :



العامل المُرْسَل إليه :

غالباً ما يكون الممثلون للعامل المرسل هم أنفسهم الممثلون للعامل المرسل إليه، وهذا يصدق على القصيدة التي نحللها أيضاً، غير أن فيها تعميماً أوسع عندما يشار إلى المستفيد الأكبر والأول من مجهودات الذات.

وإن ظلت الذات راغبة في أن تحتفظ للبعل بمكانة متميزة أيضاً على مستوى العامل المرسل إليه :

" وَدَمٌ للبَعْل.. دم سَيْفاً مِنَ النَّار "

وعلى العموم يبقى الأطفال، والبعل، منضوين تحت مفهوم واحد، مما يؤكد أن جميع الممثلين للعامل المُرْسِل هم أنفسهم ممثلون لدور العامل المرسل إليه.

من العوامل إلى التيمات :

تشكل العوامل المحرك الدينامي لكل فعاليات النص، أما التيمات فهي بمعنى من المعاني محتويات هذه الدينامية ؛ إنها على الأصح تجلياتها الدلالية. لذلك لا يكتمل تحليل النص إلا بدراسة شبكة التيمات التي تتوالد فيه وتحدِّدُ ما هو أصلي وما هو متفرع عن الأصل.

يقصد بالتيمة " Le . Théme " في التعريفات اللسانية " مقولة دلالية يمكنها أن تكون حاضرة في مجموع النص. أو في الأدب بشكل عام (كتيمة الموت) (...) على أنه من الممكن أن تكون التيمة حاضرة بواسطة " كلمة النص "[١٢].

ولا نريد أن نبتعد كثيراً عن القراءة المحايثة للنص الشعري فنعطي لمفهوم التيمة بعداً لا شعورياً كما فعل جان بيير رشارد عندما فضل الحديث عن الجِذر بدل التيمة وقال : " الجذر في مختلف الأحوال، يبقى مرادفاً للمركب أو العقدة في قاموس التحليل الفرويدي، كما مارسه شارل مورون، لأنه يبقى لا شعورياً في أغلب الأحيان وغامضاً حتى على الكاتب، لأن جذوره ضاربة في عهود الطفولة الأولى "[١٣].

بل نريد أن نحتفظ لمفهوم التيمة بدلالتها المتجلية في النص، أي بذلك المفهوم الذي كان جان بيير رشارد نفسه قد وضعه في أحد مؤلفاته الأولى (العالم التخييلي لمالارميه ١٩٦١) حينما اعتبر التيمة : " مبدأ ملموساً للتنظيم أو هي قالب " " أو شيء ثابت حوله يمكن لِعَالَم أن ينزع نحو التكوُّن والامتداد "[١٤].

والمؤشر الدال على الهيمنة التنظيمية لإحدى التيمات في النص هو " التكرار " حسب تأكيد أغلب النقاد الموضوعاتيين ، وإن كان من الضروري مراعاة أن التيمة الواحدة يمكنها أن تتكرر بكلمات متغايرة ولكنها تبقى دالة على شيء واحد.

وهذا يعني حسب تأكيد " جان إيف تادييه " أن أصالة التعبير الأدبي لا تتوقف على العناصر المُستَخْدَمَةِ فيه بل على بنيته التنظيمية وانتظامه المنطقي[١٥]، لذلك لا تأخذ تيمة معينة دلالتها وقيمتها الحقيقية إلا في إطار علاقاتها بالنظام العام للنص. كما أن التيمة المنَظِّمة تأخذ موقعها المركزي أيضاً بمدى علاقتها المتجذرة مع جميع باقي التيمات الموجودة في النص.

عندما نبحث في قصيدة " على أكتاف أشعاري " عن التيمة التي

تتوفر فيها خاصَّةُ الهيمنة التنظيمية لمجموع النص، لا نجد أية صعوبة في بلوغها، ذلك أن لجوء الشاعر إلى التكرار سهَّلَ مهمة القارىء في اكتشاف الدلالة المحورية، فالسَطْر الشعري التالي يتكرر في القصيدة ثلاث مرات :

أنا عاهدت – حتى الموت – أطفالي ....

فالعهد هو التيمة المحورية في القصيدة إنه أيضاً مفتاح فهم دلالاتها المتوالدة، وهو يفسر ما حدث قبله، وما يحدث أو يجب أن يحدث بعده.

من الوجهة الزمنية يأتي العهد بعد أحداث وقعت وقبل أحداث تقع الآن وستقع مستقبلاً. لذلك نجد في القصيدة تيمات قبلية هي التي ولَّدَتْ التيمة المركزية الآنية في القصيدة، وتيمات بعدية ناتجة عن التيمة المركزية (العهد) وعما قبلها من التيمات.

التيمات القبلية :

لم تُعاهد المرأة أطفالها إلا بعد أن كانت معاناتُها قد بلغت أوجها. تمظهرت هذه المعاناة في القصيدة من خلال التيمات التالية – علماً بأننا لم نميز سابقاً بين معاناة الذات وبدائلها – :

الإفراغ العاطفي – النفي – النكبة – اليتم – الأحزان – التشريد – الجوع – العار.

ومن اليسير إرجاع مجموع هذه التيمات إلى واحدة منها تبدو مشتملة على الكل، وهي تيمة النكبة.

التيمات البَعْدِيَّة :

معاهدة المرأة لأطفالها تَرَتَّبَ عنها سلوكٌ في الحاضر وتوق إلى الفعل في المستقبل، وذلك في مواجهة جميع العناصر المعاكسة، وهكذا تتتابع التيمات المحدَّدة للفعل في الحاضر والمستقبل على التوالي :

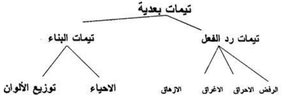
الرفض (لن أقبل) - الاحراق - الاغراق - الازهاق .

توزيع الألوان.

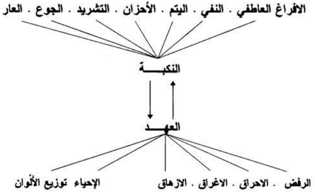
ومن الطبيعي أن تكون التيمات البعدية معبرة عن موقفين :

- موقف رد الفعل.
- موقف البناء، وتعويض الخسارة أي إزالة آثار النكبة .

لهذا يمكن إقامة الفرز الثنائي التالي :



وتنتظم الشبكة الموضوعاتية في مجموع القصيدة وفق النظام التالي :



سيلاحظ القارىء أن بعض التيمات الواردة هنـا كـانت تُمثِّلُ فـي النموذج العاملي للقصيدة دوراً عاملياً، وهذا شيء طبيعي مـادام مفهوم العامل ليس دالاً بالضرورة على شخص يقوم بالفعل، فغريمـاس يـرى أن العامل يمكن أن يكون شخصية أو كائناً أو نباتاً أو فكرة ومـادامت جميـع التيمات الدالة على النكبة هي أفكار دالـة أيضـاً علـى معانـاة الـذات فقد أمكن اعتبارها في النص، عاملاً مسـاعداً، مثلمـاً فـي ذلـك مثـل " العهد " وهذا يدل على قوة التلاحم القائمة في النص ذاته بين العوامـل والتيمـات تلاحم ناتج عن إحكام صنعة القصيدة.

مضامين الوعي وأحوال الوعي :

يمكن تصنيف التيمات المشار إليها سابقاً إلى صنف ينتمـي إلـى مضـامين الوعي وآخر ينتمـي إلـى أحـوال الوعي. غير أن بعض هـذه

التيمات تحمل دلالة مزدوجة، فهي قابلة لأن تُصَنَّفَ هنا أو هناك : مثل تيمة اليتم فهي من جهة حالة سيكولوجية ومن جهة ثانية تعبير عن فقد مادي لشيء عزيز. لذا نجري التصنيف على الشكل التالي :

مضامين الوعي : (النفي. التشريف. الجوع. الرفض. الاحراق. الإزهاق. الإغراق.. توزيع الألوان.

أحوال الوعي : الإفراغ العاطفي. الأحزان. العار.

أحوال ومضامين الوعي : (العهد. النكبة. اليتم).

وبعد هل تكتمل الدراسة النقدية لهذه القصيدة الشعرية بالاكتفاء بتناول بنيتها العاملية والموضوعاتية ؟ لا نستطيع تأكيد صحة ذلك فكل ما قدمناه حتى الآن ليس له علاقة إلا بجانب أساسي من البنية التركيبية للقصيدة وبالتحديد الجانب المنطقي من هذه البنية، لأننا لم نتحدث بتوسع عن النظام الزمني وهو مندرج في التركيب كما لم نتحدث عن الإيقاع وبنية المكان.

مع العلم أنه يبقى أيضاً المجال اللفظي الذي يحتاج إلى دراسة بلاغية أو أسلوبية تكشف دور الصور، والتشبيهات والرموز في إغناء البنية التركيبية العامة نفسها.

كما يبقى أيضاً مجال الدلالة في أبعاده القصوى المتصلة بالتأويل والتفسير وبظروف القارىء بل القراء، وبالشروط الاجتماعية والسيكولوجية وهو ما يحتاج إلى توظيف علوم أخرى أو على الأصح مناهج أخرى، يمكن أن يقوم بها تحليل من نوع آخر[١٥].

الهوامش

(١) نشير هنا خاصة إلى الأعمال التالية :

V. Propp : Morophologuie du conte.

R. Jakobson : Essais de linguistique générale.

B. Barthes : Introduction a l'analyse structurale des recits (1966).

Greimas : Sémantique structurale rcherche de méthode.

(٢) انظر ماجليولا : التناول الظاهري للأدب، ترجمة عبدالفتاح الديدي مجلة فصول ، عدد : ٣. ١٩٨١ ص : ١٨٥ - ١٨٦.

(٣) عرّف تودوروف، وديكرو التيمة بأنها : " مقولة دلالية يمكنها أن توجد في مجموع النص أو في الأدب ككل (..) ومن الممكن أن ينحصر وجودها في كلمة داخل النص).

Dictionnaire eneyclopédique des sciences du language. Seuil 1972 P : 283 - 284.

(٤) انظر تفصيل الكلام عن هذه المقولات التيمات في كتابنا : سحر الموضوع : منشورات، دراسات " سال " ١٩٩٠ - ٢٨ --- ٣٣.

(٥) المرجع السابق. وقلنا فيه : لا نعتقد أن غالي شكري تلقى كل هذه المعلومات بالضرورة من تعاليم النقد الظاهري الغربي، ولكنه دون شك توصل إلى ذلك بشكل ضمني من خلال موسوعته المعرفية " ص : ٦٥.

(٦) صدر الديوان عن دار العودة، بيروت، دون سنة الطبع.

(٧) لا مانع هنا من أخذ المفهوم اللساني لمصطلح **Paradigme** بعين الاعتبار، أي في كونه دالاً على قابلية مجموعة من الوحدات بأن يحل أحدها محل الأخرى في تركيب واحد. وهي الحالة المقصودة بالذات هنا انظر... Dictionnaire encylpédique p : 142.

(٨) A.J Greimas : Les actants, les acteurs et les figures. sémantique narrative et textuelle. Paris 1973 p : 16i.

(٩) جاء في معلقة امرىء القيس :

تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً	عليَّ حراصاً لو يسرون مقلتي
فجئتُ وقد نضت لنوم ثيابها	لدى الستر إلا لبسة المتفضل

وجاء في معلقة عمرو بن كلثوم :

متى ننقل إلى قوم رحانا يكونوا في اللقاء لها طحينا
يكون ثفالها شرقي نجد ولهوتها قضاعة أجمعينا

وجاء في معلقة عنترة :

ومدجج كره الكماة نزاله لا مُمْعِن هرباً ولا مستسلم
جادت له كفي بعاجل طعنة بمُثَقَّفٍ صدق الكعوب مقوم
فتركته جزر السباع ينشنه يقضمن حسن بنانه والمعصم

وجاء في إحدى قصائد عمر بن أبي ربيعة المشهورة :

وحييت إذ فاجأتها، فتولهت وكادت بمخفوض التحية تجهر
فبت قرير العين، أُعطيتُ حاجتي أُقبّل فاها، في الخلاء فَأُكْثِرُ

(١٠) انظر الهامش من كتابنا بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي ١٩٩١، ص ٣٦.

(١١) **Jean Michel adam.** Le recit. que sais - je ? 1984 p : 90.

(١٢) **Dictionnaire encyclopédique de sciences du language** p : 283 - 284.

(١٣) انظر كتاب : النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا. د. فؤاد أبو منصور. دار الجيل، بيروت. ط : ١. ١٩٨٥، ص ١٨٨.

(١٤) **Jean Yves - Tadié :** La critique littéraire au xx è siècle Belfond. 1987 p : 115.

(١٥) Ibid , p : 116.

(١٦) كان لبعض النقاد الكبار حتى من أولئك الذين اعتُبِروا شكلانيين أو بنيويين احساسٌ مرهفٌ بأن الدراسة المحايثة للنص التي لا تنظر في التحليل إلا إلى الملفوظ دون الاهتمام بشروط التلفظ أي دون اعتبار الكلام، واللغة شيئاً واحداً، تَفْقِدُ حتى فعالية تطبيق قوانينها المحايثة على النص : انظر

Roman Jakobson , Questions de poétique. seuil 1973 p : 57.

* * *

أدب الصحافة
بين الماضي والحاضر*.!

عبدالفتاح أبو مدين

* محاضرة ألقيت في النادي الأدبي بالدمام - المنطقة الشرقية، بتاريخ ١٤١٨/٨/٩هـ، ١٩٩٧/١٢/٩م.

العنوان المقترح من ناديَّ ، الذي أشرف بالوقوف الليلة على منبره ، من خلال هذه المسامرة ، التي أرجو أن يتاح لي ، وأن أوفق إلى إعطاء الجواب الصحيح ، أو قل القريب من الحقيقة ، إن لم تكن الحقيقة كلها ، ذلك أن هذه الأمور نسبية ، بالقياس إلى الرؤية المختلفة ، رؤية الملقي ، ورؤية المتلقي . إن السؤال المطروح عليَّ التحدث فيه هو : " أدب الصحافة .. بين جيل الماضي وجيل الحاضر ".

أرجو أن تأذنوا لي لأقول إن أدب الصحافة في الجيل الماضي ، أو عند الجيل الماضي ، كان أو يكاد يكون أكثر ما ينشر فيها ، ذلك أن جيل كاتبيها أدباء ، فهي إذن صحافة مقالة أدبية ، وصحافة رأي . أما الأخبار والقضايا الاجتماعية ، فإنها .. لا تشغل إلا مساحة يسيرة ، لا تكاد تذكر . فهذه الأخبار ، هي شيء من سياسة ، تتلقى عبر الراديو ، وأعني أخبار ما وراء البحر ، والمحلية ، من اجتماعية وسياسية ، وهو شيء قليل يومئذ ، لأن وسائل التوصيل .. محدودة جداً عندنا بالأمس .! ولعلي لم أحدد زمناً معيناً لبدء تلك المرحلة . ومن المؤكد .. أن صحافة الادب بدأت مع صدور جريدة أم القرى الرسمية التي صدر العدد الأول منها بتاريخ ١٣٤٣/٥/١٥هـ ، وكما ألمحت .. لا توجد أخبار عامة داخلية وخارجية ، تملأ صفحاتها الأربع عند بدايتها ، وقد كانت الجريدة الوحيدة يومئذ ، لأنها سبقت صوت الحجاز .. التي صدر العدد

الأول منها بتاريخ ١٣٥٠/١١/٢٧هـ . وجريدة المدينة المنورة ، التي بدأت الصدور بتاريخ ١٣٥٦/١/٢٦هـ . وكذلك مجلة المنهل ، التي ظهر العدد الأول منها ، في شهر ذي الحجة من عام (١٣٥٥)هـ . وهي شهرية كما تعلمون .. تعني بالأدب والثقافة والعلم ، كما رسم على غلافها .

وقد تولى يوسف ياسين رئاسة تحرير أم القرى في بدء صدورها ، وخلفه في الاشراف على التحرير رشدي ملحس ، ثم محمد سعيد عبدالمقصود وفؤاد شاكر وعبدالقدوس الانصاري . ولقد تطورت هذه الصحيفة في عهد محمد سعيد عبدالمقصود ، فقد تجاوزت كونها صحيفة رسمية . وأخذ يكتب فيها الأساتذة : محمد حسن كتبي ، وأحمد السباعي ، حيث اهتمت بالحركة الأدبية ، وشغل الأدب أكثر من صفحة فيها ، حتى إنها كانت تزاحم " صوت الحجاز ".

ولقد تركت الفترة التي سبقت العهد السعودي ، وما كان فيها من صحافة ، لأنها لم تكن ذات خطر . ويقول الدكتور محمد عبدالرحمن الشامخ في كتابه النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية : " وإذا كانت الصحف في العهدين العثماني والهاشمي .. قد شكت من ندرة الأقلام المحلية ، فإن الصحافة السعودية قد حظيت بإسهام عدد كبير من الكتاب السعوديين . وكان من نتائج ذلك أن اصطبغت هذه الصحافة بالصبغة الأدبية ، واتسم الانتاج الأدبي .. الذي كان قليلاً عند مطلع القرن بالخصب والغزارة في هذه الحقبة[١] ".

إن صحافة البداية في العهد السعودي بعد " أم القرى ". كانت " صوت الحجاز " الاسبوعية . ويذكر الدكتور الشامخ في كتابه :

الصحافة في الحجاز ، الذي أصبح فيما بعد نشأة الصحافة في المملكة العربية السعودية أن أم القرى تجاوزت كونها صحيفة رسمية ، وأخذ يكتب فيها الأساتذة : محمد حسن كتبي ، وأحمد السباعي ، حيث اهتمت بالحركة الأدبية ، وشغل الأدب أكثر من صفحة فيها ، حتى إنها كانت تزاحم صوت الحجاز(٢).

وليس بخاف عنكم ، أن الصحافة بدأت في الحجاز كما ترون في وقت مبكر ، ولعل .. مرد ذلك كيان الحرمين الشريفين ، فقد كانا المسجد والمدرسة معاً . حيث تلقى فيهما الدروس الدينية والأدبية واللغوية وما إليها ، من قبل علماء من الحرمين ، وكذلك العلماء .. الذين يهاجرون إلى مكة والمدينة من العالم الإسلامي ، فقد كانوا علماء أجلاء ، وكانوا سعداء بأن يجاوروا في المدينتين المقدستين ، وأن يتاح لهم إلقاء دروس في المسجدين ، ليفيدوا طلاب العلم من أهل البلاد ، وكذلك المجاورين .. من أبناء العالم الإسلامي .

وثمة مصدر آخر للتعليم في الحجاز ، وهي المدارس الأهلية ، التي أقامها أصحابها في مكة والمدينة وجدة ، تقرباً إلى الله بإنشائها ، لتعلم أبناء البلاد ، وذلك من قبل الأثرياء المسلمين ، خاصة في الهند ، مثل : المدرسة الصولوتية في مكة ، ومدرستي الفلاح في مكة وجدة . ومدرسة العلوم الشرعية في المدينة المنورة . إذن نشوء الصحافة في الحجاز .. ارتبط بالحرمين وبدء التعليم فيهما في وقت مبكر . ولم يكن هناك صحافة ، حتى بعد توحيد البلاد في عام (١٣٥١) في أي جزء من البلاد عدا الحجاز ، إلا في عام (١٣٧٢) ، حيث أنشأ الأستاذ حمد الجاسر مجلة اليمامة في الرياض ، بدأت شهرية ، ثم أصبحت في شكل جريدة ، تصدر كل أسبوع .

ويحدثنا الدكتور الشامخ عن بداية صوت الحجاز ، فيقول : وكانت من أهم العوامل في انعاش الحركة الأدبية .. على أيدي الكتاب الناشئين ، فقد أنشئت لتكون - كما قال أول رؤساء تحريرها .. عبدالوهاب آشي - " رابطة أدبية بيننا نحن أبناء هذه البلاد ، توحد بين افكارنا وميولنا وثقافتنا " . وقد أكد صاحبها محمد صالح نصيف شخصيتها الأدبية هذه .. حين قال بأنها " لسان حال النهضة الأدبية الحجازية[٣] ". ويؤكد الشامخ بقوله : وفي الحقيقة ، أن ظهور " صوت الحجاز " ، يعتبر من أبرز المعالم في تاريخ الأدب الحديث .. في هذه البلاد . ذلك لأنها قد أصبحت لساناً لحال كثير من الكتاب في العقد الرابع وأوائل العقد الخامس .. من هذا القرن ، وميداناً لعدد من المعارك الأدبية ، التي شهدها هذا الأدب في تلك الفترة[٤] ".

ومما يدعم الزمن المبكر في ظهور الصحافة في الحجاز .. قبل الاقاليم الأخرى التي تضمها المملكة ، أن الدولة اتخذت من مكة المكرمة (عاصمة) لها ، وأن الثقل كان في مكة وجدة وما حولهما . وحتى فيما قبل العهد السعودي ، ظهرت صحافة أياً كان مستواها ، في جدة ومكة والمدينة ، وماعدا (حجاز) التي صدرت عن الولاية العثمانية في مكة ، و(القبلة) ، في عهد الشريف الحسين ، كان هناك صحافة فردية أو ما يشبه الفردية ، أصدرها أفراد ، وجلبت مطابع إلى جدة ومكة والمدينة .. لهذه الغاية .

وإذا كان " المكان بالمكين " .. كما يقال ، فإن الرجال الذين يشغلون دواوين الدولة في الحجاز ، كانوا هم كتاب الصحافة يومئذ ، في صوت الحجاز وأم القرى والمنهل والمدينة ، وتوالوا على رئاسة

تحريرها . بجانب حافز آخر ، هو دور محمد سرور الصبان .. بدعم الأدباء من الشبان ، وطباعة محاولاتهم الأدبية ، مثل كتاب " أدب الحجاز " الذي صدرت الطبعة الأولى منه في ٢٠ رمضان سنة (١٣٤٤)هـ . وكتب على غلافه الثاني : صفحة فكرية من أدب الناشئة الحجازية – شعراً ونثراً . وكانت كلمات الإهداء : إلى شبان الحجاز وناشئته الأدبية .. أهدي : أدب الحجاز – محمد سرور الصبان – . وكتب الرجل العملاق (مقدمة) هذا الاصدار ، بأسلوب حماسي ، قال فيها : " ولأول مرة في التاريخ الأدبي .. لهذه البلاد ، بعد فترة طويلة وقرون كثيرة ، قضى بها سوء الطالع .. لهذه الأمة ولهذا الوطن ، أن يكون علم الأدب فيها غريباً والأديب مبتذلاً ". كانت حال تلك الطلعة من الشبان .. أشبه بالتمرد على الجمود ، لأنهم يريدون الارتقاء بالوطن إلى مصاف الأمم المتقدمة المتطورة ، والحماسة تغلي في نفوسهم .. طموحاً وتطلعاً ، ويريدون أن يعملوا ويجدوا للارتقاء نحو المجد ، وهم صفوة ، ملء إهابهم عزم وحزم وشجاعة ، وتلك عدة الطموح والعمل . ويضم .. أدب الحجاز بعض أسماء الطامحين ، مثل عبدالوهاب آشي ومحمد عمر عرب ، ومحمد سعيد العامودي ، وعبدالله فدا ، وعبدالقادر عثمان ، ومحمد جميل حسن ، وحامد كعكي ، ومحمد حسن عواد ، الذي بدأ كلمته النثرية بقوله : " لا تطرف ، ولا تمرد ، ولا تفرنج ، ولا جمود ، ولكن حرية عصرية ، تحارب الوهم ، وتسعى إلى الحقائق ". ومن الأسماء في أدب الحجاز ، محمد بياري ، ومحمد علي رضا ، وعبدالوهاب النشار .. الذي بدأ حديثه بقوله : " بلادي ! كلما تذكرتك ، جاشت نفسي ، وعرتني قشعريرة، يبعثها سعير.. يلهب بين جنبي، ويكاد ينفطر له فؤادي أسى. ويتابع قوله: أمتي.؟ ما نظرتك تعبثين والشعوب جادة .. إلا أخذتني

رجفة عظيمة ، لما أرى في المستقبل من ظلمة وعذاب ". أوردت كلمات العواد والنشار .. لأؤكد طموح أولئك الشبان ، من أجل أن ينهض الوطن.. الذي غفا حقباً ، إبان التخلف والركود .. الذي أصابه في سني الانحطاط ، التي سبقت عهد الملك عبدالعزيز ، الذي نهض بالجزيرة من كبوتها في كيانها الكبير .. منذ سبعة عقود ، ليتحقق حلم أولئك الشبان، وبعضهم مازال حياً ، كشاهد على التغيير والارتقاء والحياة الكريمة .

وأصدر كذلك محمد سرور الصبان كتاباً آخر ، هو : " نفثات من أقلام الشباب الحجازي "، ضم كوكبة من أسماء أولئك الأدباء .. في صدر شبابهم ، منهم السيد هاشم الزواوي ، والسيد علي فدعق ومن إليهما . والصبان : الذي أصبح رجل دولة ، بدأ حياته أديباً ، وهو طوال حياته نصير الأدباء ومعينهم بعد الله ، وقاضي حاجاتهم ومؤازرتهم وسندهم ، وهو .. أي محمد سرور الصبان ، ذو أثر " في تاريخ بلادنا الأدبي " كما يقول ابراهيم هاشم فلالي .. في مرصاده - الجزء الثالث -[*].

أدب الصحافة في الماضي :

والحديث عن أدب الصحافة في الماضي ، يقودني تلقائياً .. إلى الحديث عن المصادر وهي قليلة ، ويمكن إجمالها في : التيارات الأدبية للأستاذ عبدالله عبدالجبار ، و.. وحي الصحراء ، لمحمد سعيد عبدالمقصود وعبدالله عمر بلخير ، وهو يضم نماذج من أدب وأدباء الأمس ، و" مجلة المنهل "، و.. من تاريخنا ؛ لمحمد سعيد العامودي . وسوف ألم ببعض أدب صحافة الأمس .. من خلال : وحي الصحراء ،

ومجلة المنهل ، قبل الانتقال إلى أدب صحافة الحاضر . ذلك أن الأدب رافد من روافد الحضارة والارتقاء الحياتي . والأدب حلية وجمال لصاحبه ، وهو عطاء ذهني ووجداني . وحياة بلا أدب ، حياة قاحلة جافة .

في الماضي .. كانت هناك منابر محدودة ، هي الصحافة ، وهي أقل عدداً وإمكانات من منابر اليوم . وقد نجد منبراً أو أكثر بجانبها .. مثل جمعية الاسعاف الخيرية في مكة المكرمة ، التي ألقى فيها الأستاذ الرائد ، الشاعر والناثر .. حمزة شحاتة محاضرته الشهيرة : " الرجولة عماد الخلق الفاضل "، حيث استمر يتحدث .. أكثر من أربع ساعات[١]. والمنهل المجلة ، كان صاحبها الأستاذ عبدالقدوس الأنصاري .. بين حين وآخر ، يجمع بعض الأدباء عنده ، في مقر إدارة المجلة .. للحوار في الأدب والتعليم ، لكي يحرك كما نقول الركود الأدبي ، وهذه حركة يتقنها أصحابها ، من أجل رواج المطبوعة ، لأن القارىء .. يتطلع إلى الجديد والتجديد ، كما يتطلع إلى الإثارة فيما ينشر على أنهار الصحف.!

منابر الأمس أقل ، غير أن الإتقان أمكن يومئذ . وأخطر شيء على الأدب (السرعة).. كما يقول عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين . وهذا لا يعني أن صحافة اليوم ليس فيها موضوعات تستحق أن يشار إليها .. ويحتفي بها فالوقت أوسع أمسِ ، وليس ثمة وسائل إغراء وشواغل ، والبلاد محدودة المساحات ، وفي الوقت بركة للاستثمار . واليوم تعددت التخصصات ، واتسعت دروب الحياة ، وانداحت الهموم ، ودخل المجتمع في آفاق التأثر بمن حوله .. وتطورت الحياة ، فالأسرة الواحدة انقسمت إلى أسر ، والبيت الواحد الذي يضم الأسرة مهما

كبرت ، أصبح بيوتاً وشققاً وأسراً ومسؤوليات عريضة ، والحديث في ذلك طويل .

ندوة المنهل :

عنوان الندوة : " هل استفدنا من الأدب " ؟، والمشاركون فيها.. الاساتذة : محمد عمر عرب ، محمد عمر توفيق ، حسين عرب ، محمد حسين زيدان ، أمين مدني ، عبدالله عريف . وأدارها .. صاحب المجلة ورئيس تحرير .. الأستاذ عبدالقدوس الانصاري . وبدأ الحديث بكلمة للأستاذ محمد عمر توفيق . وقد كان في هذه الندوة كما يبدو متشائماً ، فقد كانت آراؤه .. غير آراء زملائه ، وقد شذ عنهم ، يرحمه الله . قال توفيق : أرى أننا لم نستفد من الأدب الحديث شيئاً ، إذا نظرنا للفائدة من ناحيتها الاجتماعية العامة . وأما إذا نظرنا لمعنى الفائدة .. من الناحية الخاصة ، الناحية الفردية ، فيمكن أن نقول : إننا استفدنا من الأدب ، فقد وجد في البلاد أدباء ، ووجد طلاب للأدب . هؤلاء الأدباء .. تكوّنوا واستفادوا من مزاولتهم للأدب ، وأصبحوا يستطيعون الكتابة والنقد والمنافشة . ولكن حينما نسائلهم : ماذا استفادت البلاد من أدبهم ؟ فإنهم لا يأتون في إجابتهم بفائدة واضحة ".

ويأخذ الحديث .. الذي شغل سبع صفحات من المجلة ، يأخذ مساراته بين المتحاورين ، لكنهم أكثر إيجابية أو قل تشاؤمية من محمد عمر توفيق . ويتساءل المحاور الثاني .. أمين مدني : " ماذا تعني بالفائدة ؟ فائدة الأدب للأدب ! أم فائدة الأدب للحياة " ؟. وكان رد توفيق : " وغاية ما يمكننا أن نقول .. استفادته البلاد من أدبنا الحديث ، أنه وجد فيها شيء اسمه كتاب ، وشيء اسمه قراء ".

ونحن اليوم عندنا قراء ، وعندنا منابر أدبية ، لكن روادها قليل. وعندنا كتاب وألف كتاب ، لكن ليس عندنا كم من القراء .! ونسمع العريف يقول ، وهو يعقب على توفيق : " أنا أعتقد أن الأخ محمد عمر توفيق .. متأثر في هذا الرأي بمزاجه التشاؤمي ". ونجد أن العريف .. الكاتب والصحافي البارز ، يعلن بقوله : " الواقع أن البلاد استفادت من الحركة الأدبية الحديثة .! وأكاد أجزم .. بأنها لم تستفد من أي شيء كاستفادتها من هذه الحركة الأدبية " ويمضي العريف في القول : " والأدب – معناه – تصوير لفكرة ، أو تعبير عن إحساس ، والعمل .. لابد أن تسبقه فكرة . فالأدب الحديث عندنا .. كان واسطة نقل الأفكار إلى البلاد ، وإشاعتها بين الجمهور ".

ويتساءل العريف في نقلة أخرى ، فيقول : هل يمكن أن يزيد التعليم في الانتاج الأدبي ، إذا زاد التعليم بأكثر من ذي قبل " ؟ ويتدخل أمين مدني بقوله : نعم ؟ ولكنني مع ذلك لا أعتقد أن التعليم سبب ضعف التأثير الأدبي في الحياة ".

ويتدخل الزيدان ليقول : " الأدب كمؤثر .. لابد له من متأثر ، ولا يتأثر إلا بالمتعلم .. التأثر الأهم ، وقد يتأثر غير المتعلم بالأدب ، بدليل أن الجاهلين .. وهم غير متعلمين ، قد تأثروا بالأدب . فإذا كانت الفائدة المتوخاة من الأدب .. أن نجعل من كل قارئ راوية ، فهذا لا يمكن . وأما إذا كانت الفائدة المقصودة .. أن يوجد الأدب روحاً في الشعب .. للتحفز إلى العمل ، فقد أوجد فينا هذه الروح ".

ولن أطيل الوقوف .. على ذلك التحاور الماتع الجميل بتلك الآراء النيرة .. من أصحاب تلك الأقلام ، التي كانت تكتب وتشارك في

صحافتنا الأدبية قبل نصف قرن ، وأنا مع رأي الزيدان ، ذلك أننا لا نستطيع أن نجعل من كل متعلم أديباً ثم إن الحياة تخصصات شتى .. ليكتمل العقد بجواهره وتشكيلاته أو قل الكيان الحياتي لمتطلبات الوطن . والأدب يظل مشعلاً في الحياة ، فهو ضوء للساري بالمعنى المجازي . وأنا مع مقولة طه حسين .. وهو يرد على اسماعيل مظهر . قال العميد : " إن الأدب الآن أصبح عاماً ، يشترك في كل مشاكل الحياة . انه تطور .. فكان الأدب الصحفي الحديث ، كأدب التابعي مثلاً ، وأدب غيره مما ينشر .. في صحف مصر ، وغير مصر ، فيستقبله القراء بلهفة وشوق ".

وكانت المنهل تصدر أعداداً ممتازة ، كما كانت تفعل مجلة الرسالة بمصر .. في مطلع كل سنة هجرية جديدة . وفي المنهل من مواد أحد الأعداد الممتازة ، نقف على نماذج من طرائف الأستاذ الشاعر الناثر حسين سرحان . رحمه الله . وأنا أهدف بهذه الوقفات القصار على أدب الصحافة بالأمس ، لأرى وأنقل إليكم الصورة الأدبية في حقيقتها وقوتها ، فهو ليس أدب " ساندوتش " كما نجد اليوم ، ومرد ذلك كما يردد ويقال .. أننا ننعيش في عصر السرعة . حتى القصص ، أصبحت نتفاً ، بعضها لا يشغل صفحة واحدة ، وأرجو ألا يغضب القاصون من أصحاب السرد . ذلك أن الغموض والأحاجي قد غزت القصة ، حتى أصبحت مثل بعض الشعر لا يفهم . وهذا يذكرني بمقولة الدكتور طه حسين . أن : العرب القدماء .. كانوا إذا مروا بشيء لا يفهمونه قالوا : يوناني فلا يقرأ .

الأستاذ السرحان ، الكاتب الساخر ؛ يقول : لا يصح في الذهن

أبداً أن يكون الطريف عندك طريف عند غيرك ، وقد تستمر الطرافة أجيالاً عديدة .. على الرغم من قدمها ، وقد يستطرف الشيء لأنه جديد، ثم لا يلبث أن تخبو جذوة طرافته ". ومن قول السرحان في هذه الكلمة : فمن طرائفنا – مثلاً – أن يحاسب الأب أبناءه على السفاهة والبذاءة ، وهو إذا اهتاج أو انفعل .. أشد منهم سفاهة وبذاءة " . ويقول : " وهناك طريقة أخرى ، فإنا نزدري المرتشي ونمقته ، ومع ذلك . فلو ضوعفت لنا الرشوة إلى حد مغرٍ لقبلناها . ومن سخرية السرحان قوله .. في نفس موضوعه بالمنهل : " قال لي أحد أبنائي مرة : هل أنت كبير أم صغير ؟ فقلت له وأنا أحاوره : لست بالكبير ولا الصغير ! فاستضحك وقال : إذن أنت لا شيء . ويقول : ترى مقالاً في صدر الصحيفة ، فتقرؤه باهتمام ، فإذا هو يتبخر في يدك .. مثل الدخان ، على استكراه سخيف ليس له طعم ، وستجد بعد هذا مقالات قيمات في أعجاز الصحيفة ، فهل من أطروفة .. بعد هذه الأطروفة " ؟. ويقول : كل شيء طريف في هذه الحياة . حتى الكذب والنفاق والنذالة ، وبالرغم من فشوها وانتشارها ، فهي لاتزال طريفة .. بآثارها ، وبما تنتج هذه الآثار.. من داء وبيل على المجتمع المظلوم "[٨].

وحي الصحراء .!

الطبعة الأولى من هذا الكتاب صدرت .. في عام (١٣٥٥)هـ. والثانية عن تهامة عام ١٤٠٣هـ ، ١٩٨٣م ، وكتب تحت العنوان : صفحة من الأدب العصري في الحجاز " جمعه : محمد سعيد عبدالمقصود وعبدالله عمر بلخير . وكتب مقدمة الكتاب .. الدكتور محمد حسين

هيكل. وهي كلمة ضافية ، أشار فيها الدكتور هيكل بناشئة .. الحجاز ، وأنها شديدة الولع بالاطلاع على جميع الآثار الأدبية : التي تظهر في البلاد العربية .. في العصر الأخير " وأن أدب هؤلاء الشبان .. الذي وقف عليه هيكل متأثر بالنهضة الحديثة في البلاد العربية .

لست أريد أن أطيل .. وقفاتي مع أدب صحافة الأمس ؛ لذلك سأكتفي بشيء مما ضمه وحي الصحراء ، بالإشارة إلى شيء من عنوانات الموضوعات وأصحابها ، وربما عنَّ لي اقتطاف جمل وكلمات من بعضها، للتدليل على أنماطها وقوتها . وفي ذلك الوقت المبكر ، نقف على موضوع في ص (٩٢) للأستاذ أحمد السباعي .. عنوانه : " حاجتنا إلى تعليم البنات ". يقول : " الأم الجاهلة التي تكبت غرائز الطفل ، وتضغط على ميوله فتصوغ منه رجلاً .. لا يمت إلى الرجولة بشيء " ويتحدث عن الأم التي " تفرط في العطف على طفلها .. وتغذي روحه بمعاني الأنوثة . " هؤلاء الأمهات يقدمن إلى المجتمع رجالاً يشقى بهم ". ويقول : فما بالنا نغض من إعداد الأمهات وتعليمهن على الأقل ، ما يلائم وظائفهن ، كمربيات وأمهات .. وربات أسر ".

وفي نفس موضوع السباعي ، وهو كاتب اجتماعي ، يجذبك إلى قراءته ، وإلى الاستماع إليه ، ويخلط بالعامية بعض ما يكتب أحياناً . وتحت عنوان : " هات رفشك "، ومعناها كما هو في الهامش ، أن الرفش أداة لجرف التراب أو حفر الأرض . فيقول : يا صاحبي : هات رفشك واتبعني !

هاته .. وقم في إثري ، ولا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه أمرا .

• ألست من غراري ، أنت تعتلج في صدرك الآمال ؟!

• ألست من أضرابي .. تختمر في رأسك الأفكار ؟!

• ألست شاباً مثلي ، تتمتع بدم قوي يجري في عروقك ؟!

• ألست نشيطاً .. تترك في الحياة أثراً ؟!

• قل إي .. وإذن .. أي أثر تركته في حياتك ؟ وأي أمل .. مما يعتلج في صدرك ، أو فكرة .. مما يختمر في رأسك حققت ؟! أو أي خدمة .. أداها دمك القوي لبلادك !؟

ذلك نمط في التوجيه السليم .. في قالب أدبي سهل ممتنع .. تقرأه عند أدباء الأمس .

ووحي الصحراء .. يعج بالأسماء اللامعة ، من كاتبينا المتميزين ؛ مثل : أحمد بن ابراهيم الغزاوي ، وأحمد العربي ، وأمين بن عقيل ، وعبدالوهاب آشي ، وعبدالقدوس الانصاري ، وعبدالله بلخير ، وعلى حافظ ، وعمر عرب ، وعبدالحميد عنبر ، ومحمد حسن فقي ، وعزيز ضياء . وكل واحد منهم له في وحي الصحراء .. عدة موضوعات ، حيث إن الأسماء التي ذكرت .. كتبت (٤٩٠) صفحة . وهي مقالات أدبية وقصائد .. كتبت في صحف الأمس ، ثم جمعت في هذا الكتاب . وهي مقالات جياد وقصائد من القريض الجيد ، كتبت بأناة ودقة تأمل ، ولعلها اختيارات لأدب الشباب .. يومئذ . وأدب الناضجين منهم ، أكثر نضوجاً . وأعمق أثراً . حفلت بها جريدة " البلاد السعودية "، أيام الأستاذ عبدالله عريف .. رحمه الله ، فتلك الفترة .. كانت من أزهى عصور الأدب الشجاع أهلوه . وهو أدب حي نابض ، فهو أدب .. درس ، وكثير منه أدب نفس .!

طموح وجد الجيل الماضي :

إن أمير الشعراء أحمد شوقي يقول :

لكل زمان مضى آية وآية هذا الزمان الصحف

والصحافة كما يقال مرآة الأمة ، وهي منبر لنشر العلوم والمعارف ، وبدون هذه الوسيلة لا يستطيع الأديب ولا الكاتب نشر إنتاجه .. إلا عن طريق الصحافة ، ليُعرف ويُشتهر . ومن المؤكد منذ زمن ، أن الأدباء في مصر وفي بلادنا يجمعون ما يكتبون من مقالات ، لتنشر في كتاب ، كي تبقى تلك الأفكار يقرؤها الناس حقباً من الزمن . وصوت الحجاز كما يقول الدكتور الشامخ من أبرز المعالم في تاريخ الأدب الحديث .. في هذه البلاد .

إن أكثر صحف الأمس .. كانت أشبه بالمجلات الأدبية ، بمعنى أن همها كان محصوراً في الرأي وفي الأدب .. شعراً ونثراً ونقداً . ثم قصة ورواية على ندرة الرواية ، ومعارك أدبية ، يصول ويجول فيها الكاتب.. من خلال الحرية التي تتمتع بها الصحف ، خاصة صوت الحجاز ثم البلاد السعودية ، حيث تحولت صوت الحجاز في مطلع المحرم ١٣٥٤ إلى الشركة العربية للطبع والنشر ، التي يملكها الشيخ محمد سرور الصبان.

لقد عاشت الصحافة قبل ثلث قرن طفرة ، وذلك خلال عهد الملك سعود بن عبدالعزيز رحمه الله ، إذ منحت امتيازات إصدار صحف عديدة في أكثر أنحاء البلاد ، وقد أخذت الصحف تتنافس فيما بينها ، وازدهرت يومئذ ، واهتمت بالرأي والخبر والتحقيقات الصحافية ، وصار لها

مراسلون ، وأخذت تنشر صفحات ، تحمل أخبار وآراء بعض المناطق .. التي ليس فيها صحف ، قبل فورة الاتصالات الحديثة والأقمار الصناعية.. التي طوت المسافات ، وتحقق من خلالها تطور خطير .. في الاتصالات عبر قارات الأرض كلها . وصحافة الطفرة حققت نجحاً وتطوراً . والصحافة هواية يومئذ . وازدحمت مدينة جدة .. كعاصمة تجارية بالصحف ، حيث أصبح فيها ثلاث منها ، وكثرت المطابع .. تبعاً للعرض والطلب كما تعبر لغة السوق . وصار للصحف مراسلون وأجهزة تلتقط الصور من الخارج وأخباراً وتحقيقات في شتى الفنون ، من خلال وكالات الأنباء المختلفة لقاء اشتراكات شهرية . وتطور إخراج الصحف، وصار لها دخل من الإعلانات الحكومية والتجارية والفردية ، وأصبح الكتَّاب يحصلون على مكافآت ، وأقبل الشبان المثقفون على العمل في الصحف ، ففيها شهرة ولها دخل . وهي تلميع للمواهب ، وهم قد عشقوا مهنة المتاعب كما تسمى ، واستعدوا لها ، فبرزوا ، وشغلوا مراكز قيادية في الصحف الناجحة ، وحققوا مكاسب شتى .

لقد أعطت الصحافة للأدباء ، شهرة ، وأعطوها عصارة أفكارهم وجهودهم . في وقت لم يحفل بشيء من التطور المتاح اليوم . فلا مكيفات هواء ، ولا ثلاجات ، ولا مراوح ، ولا هواتف .. إلا ما ندر . كانت الصحافة عشقاً ، قبل أن تصبح وظيفة ، وكان العمل فيها طموحاً ، رغم الأخطار التي تحيط بمن يعمل فيها مما يُخطأ فيه . والطموح هدف يدفع بصاحبه إلى الإنغماس في العمل بغية الإرتقاء والنّجْح ، والعزيمة تذلل الصعاب أمام الطامحين ، الذين يحلمون من خلال جدهم وتطلعاتهم إلى غد أبلج . والحياة عمل وطموح لذوي الطموح ؛ الجادين . والشباب الطامح لا يعرف المستحيل ، ولا يركن إلى الخمول والدَّعة ولكنه سبّاق

إلى استجلاء سبل النّجح ، بأيسر الوسائل المتاحة ، لأن أمامه هدفاً ، فهو يسعى إليه من خلال التوثّب ، لأنه يتطلع من خلال رؤى ، فهو إذن فاعل بقوته ومعارفه .. وحلمه وعزمه ، الذي لا يفله الحديد ، فهنيئا للطامحين . في الزمن البكر للطلعة . ولم يكن يومئذ ثمة جامعة ولا فرص لتعلم لغات أجنبية . وتلك السبل البعيدة لا تتاح إلا لأبناء الأثرياء والقادرين . أما الكادحون ، فعدّتهم التوكل على الله ثم العمل والجهاد فيه ، نحو حياة " تبعث الميت في البلى " كما يقول حافظ إبراهيم .. رحمه الله . والارتقاء الصحيح لا يتحقق إلا بعمل جاد وصدق وتضحيات وصبر . وكان جيل الأمس في هذا النمط ، من جيل النهضة ، أسسوا فكراً مستقلاً ، أصبح بعد ذلك مرجعاً للكاتبين من الشباب الناهض ، الذي يتطلع إلى ارتقاء وطنه .. في الثقافة والعلوم ، والصناعة والزراعة . والذي يقرأ كتاب خواطر مصرحة ، للأستاذ محمد حسن عواد ، الذي صدر عام (١٣٤٥هـ) ، يعجب من ذلك الطموح ، رغم ضآلة الإمكانات المتاحة ، في حياة شبه بدائية ، ينقصها الكثير من وسائل الارتقاء ، والكاتب لم يتخط العقد الثاني من عمره . ولكنه يملك خيالاً جامحاً ، ورغبة متوثبة . وهو لم يدخل جامعة ، ولم يتعلم لغة أجنبية ولم يغترب، ومع ذلك يكتب فكراً طموحاً .. إن صح هذا التعبير . ويسعى ويتطلع ويعمل نحو التجديد والتطوير والحياة الكريمة . ومرد كل ذلك طموح نفس ، تجيش فيها شواغل وعشق النهوض ، نحو السمو في الحياة كلها . وشوقي يقول : " وبورك في الشباب الطامحينا ".

وقفة عابرة على صحافة الأفراد

ولما كان لا يوجد مصادر تُغني في الحديث عن بعض المجلات

والصحف .. التي صدرت في أنحاء مختلفة من البلاد ، وأنا قد رأيتها إبّان صدورها ، وكثير منها .. لم يعمّر طويلاً ، فإني ألم بها إلماماً سريعاً ، وقد أغفلتها خلال إلقاء هذه المحاضرة .. لغياب المصادر ، وقد ألمح إليها المعقبون ، إذن فليس بدّ من الإحاطة بها . أما السؤال الذي طرحه أحد المعقبين .. عمن تعلمنا العمل الصحفي ، وهو ما لم أشر إليه في حديثي ؛ فإننا لم نتلق عن أحد ممارسة هذا العمل ، ولم يكن يومئذ عندنا خريجو جامعات وأقسام إعلام . والفنيون كان بعضهم من أبناء الوطن ، وكان بجانبهم بعض العرب .. الذين يمارسون العمل البدائي .. بجمع الكلمات حروفاً مفردة ، حتى تكوّن سطراً وسطوراً .. وفق مساحة الصفحة كبرت أم صغرت . نحن إذن كنا نمارس الصحافة .. كتابة وإخراجاً اجتهاداً وممارسة ، تتيح لعشاق هذا العمل اتقانه .. على نحو ما . وحين تطورت الحياة ، استعنا بخبرات عربية وغير عربية ، لتعيننا في الأعمال الفنية ، وكذلك صحافيين ، ولكنهم ليسوا كثراً ، فقد كنا هواة هذه الحرفة . أما خريجو الإعلام ، من الجامعة المصرية " مثلاً " ، فهم أقل من القليل ، لان الصحافة عندنا ، كانت محدودة الإمكانات والعطاء ، إلى أن أصبح عندنا جامعات .. بها أقسام للإعلام ، لكن المستوى مازال محدوداً حتى اليوم ، رغم مرور ثلاثة عقود وأكثر ، لان العمل في الصحافة كلها ، بجانب تعبه .. ليس فيه ضمان ، وليس دخله مغرياً ، ونحن نحب الوظيفة ، ونجري وراء الشهرة السريعة ، ونريد عملاً لامعاً، لا تتسخ منه أزياؤنا .

أعود إلى الصحف والمجلات .. التي لم آت عليها .. فهي وفق أسبقية تاريخها :

١ - " **مجلة الحج** " صدر العدد الأول منها .. عام ١٣٦٦هـ ، شهرية

-، يوم كان للحج إدارة عامة ، قبل أن تكون له وزارة . وهذه المجلة.. تتابع على تحريرها رجال أدباء . وقد كانت تنشر على صفحاتها .. مقالات دينية وأدبية وتاريخية وما إليها .

٢ - **مجلة " قافلة الزيت "**، صدرت عن قسم الصحافة والنشر العربي ، المرتبط بإدارة العلاقات العامة ، بشركة الزيت العربية الأمريكية . ظهر العدد الأول منها وهي شهرية ، وذلك في شهر صفر ١٣٧٣هـ أكتوبر ١٩٥٣م في (١٦) صفحة ، خاصة بموظفي الشركة ، ولا تباع في السوق ، وتُبعث لمن يسهم بالكتابة فيها . وفي عام ١٣٧٥هـ زادت صفحاتها إلى (٢٨) . وتولى رئاسة تحريرها .. منذ تأسيسها، حافظ البارودي ، ثم شكيب الأموي . في رمضان ١٣٧٤هـ . ثم تولى سيف الدين عاشور رئاسة تحريرها .. في شهر ذي الحجة ١٣٨٢هـ. ومازالت تصدر حتى الآن ، وأصبح اسمها - القافلة - ، منذ أن أصبحت أرامكو سعودية بكاملها . وهذه المجلة تنشر .. أخبار - الزيت - والأدب والتاريخ والشؤون الدينية، والعلوم إلخ.. يسهم فيها كتاب من داخل البلاد وخارجها ، ورئاسة تحريرها يتولاها ذوو الكفاءات الأدبية والإدارية من موظفي - الأرامكو - ، ويتغيرون بين وقت وآخر . ومكان صدورها الظهران ، في المنطقة الشرقية من البلاد ، حيث مقر .. الأرامكو وإدارتها .

٣ - **" مجلة اليمامة "** ، صدر العدد الأول منها .. في شهر ذي الحجة ١٣٧٢هـ ١٩٥٣م . وكانت في البداية - شهرية - . وطبع العدد الأول منها .. في مصر ، لعدم وجود مطابع في مدينة

الرياض، ثم طبعت بمكة . وفي عام ١٣٧٥هـ ١٩٥٥م ، صدرت.. في شكل صحيفة أسبوعية ، وطبعت لأول مرة .. في الرياض . وكان صاحبها البحاثة الاستاذ حمد الجاسر ، وظلت كذلك حتى قيام المؤسسات الصحافية في البلاد . وهي صحيفة عامة ، تنشر الأخبار والأدب والتاريخ والسياسة وشؤون المجتمع، وكانت صحيفة قوية ، ومرد ذلك شجاعة صاحبها ، وهو له من اسمه نصيب .. كما يقال .

٤ - مجلة "**الفجر الجديد**" . صدرت في الدمام ، عام ١٣٧٤هـ، ذات طابع أدبي وكانت أسبوعية . وقد توقفت نهائياً .. بعد صدور العدد الثالث منها . وقد أصدرها الأستاذ يوسف الشيخ يعقوب ، ولم يذكر.. محمد ناصر بن عباس ، مؤلف كتاب : " موجز تاريخ الصحافة .. في المملكة العربية السعودية ، الذي أنقل عنه .. أسماء هذه المطبوعات الصحافية ، سبب توقف مجلة الفجر الجديد ؛ ولا سواها[٩].

٥ - جريدة "**أخبار الظهران**" ، صدرت في ١٣٧٤/٥/١هـ أسبوعية . في البداية ، صدرت مرة كل أسبوعين في المنطقة الشرقية، وقد تولى رئاسة تحريرها عبدالكريم الجهيمان ، ثم تبدل اسمها ، فأصبح - الظهران - . فتولى مسؤولية تحريرها .. عبدالعزيز العيسى . وتوقفت بصدور العدد (٤٤) ، من السنة الثانية. ثم استأنفت الصدور ، ولكنها توقفت بآخرة .. قبل صدور المؤسسات الصحافية . وهي مثل بقية الصحف ، تعنى بالأخبار والسياسة .. والمجتمع والأدب .

٦ - **" جريدة الخليج "** ، أسبوعية جامعة . صدرت عن دار الخليج للطباعة والنشر ، بمدينة الخبر ، مع بدء عام ١٣٧٥هـ ، في ثوب مجلة شهرية . صدر منها (٥) أعداد ، ثم توقفت .. إلى عام ١٣٧٧هـ ، ثم صدرت على شكل جريدة أسبوعية . رأس تحريرها محمد أحمد الفقي .. حتى العدد (٥٤) ، وكان حجمها مساحة نصف الجريدة العادية – تابلويد – ، وقد طبعت بمطابع الرياض . وفي عام ١٣٧٨ / ٧٩ ، طبعت بمطابع الأصفهاني بجدة ثم توقفت . وكان يرأس تحريرها يومئذ .. عبدالله أحمد شباط . وعنت بالأدب والاقتصاد والسياسة وأخبار المجتمع والرياضة إلخ .

٧ - **" مجلة الإذاعة السعودية "** – شهرية – تابعة للمديرية العامة للإذاعة والصحافة والنشر – كانت تعنى بأخبار الإذاعة والإدارات التابعة للإدارة العامة ، وكانت تنشر مقالات أدبية ، واهتمت بشيء من النقد الأدبي ، وكان يشرف على إصدارها .. مدير عام المطبوعات الأستاذ حمزة بوقري ، ثم مدير عام الصحافة.. الأستاذ غالب حمزة أبو الفرج، وتطبع في المطابع التجارية ،. وحين ظهر التلفاز عندنا أضيف اسمه إليها وهي مصورة، جيدة الإخراج إلى أن توقفت .. بعد قيام المؤسسات الصحافية .

٨ - **" مجلة الاشعاع "**. كانت تصدر شهرية .. في مدينة الخبر بالمنطقة الشرقية . إصدرها سعد البواردي . بدأ العدد الأول منها في الظهور ، في المحرم عام ١٣٧٥هـ . وقد توقفت نهائياً .. في شهر ذي القعدة عام ١٣٧٦هـ ، بعد صدور (٢٣) عدد منها .

٩ - **" جريدة حراء "** ، لصاحبها صالح محمد جمال . صدرت بمكة أسبوعية .. في عام ١٣٧٦هـ . وخلال عام ١٣٧٨هـ ، رأت الحكومة دمج الصحف بعضها في بعض ، وكان بمكة جريدة الندوة، لصاحبها أحمد السباعي ، فاندمجت مع حراء ، وتنازل السباعي عن نصيبه في المشاركة مع صاحب جراء لقاء تعويض مادي ، وأصبح الاسم الباقي هو " الندوة " لصاحبها صالح محمد جمال .

١٠ - **" جريدة الأضواء "** ، لصاحبيها : محمد سعيد باعشن .. وعبدالفتاح أبو مدين ، أسبوعية جامعة ، صدر العدد الأول منها في شهر ذي القعدة ١٣٧٦هـ ١٩٥٦م . توقفت بعد عام وبضعة أشهر ، ولم تدرك الدمج الذي حدث عام ١٣٧٨هـ ، وكان بجانبها بجدة صحيفتا - البلاد السعودية للشركة السعودية للطباعة والنشر .. التي يملكها محمد سرور الصبان و - عرفات - لحسن عبدالحي قزاز .

١١ - **" جريدة الندوة "** ، لصاحبها أحمد السباعي ، صدرت أسبوعية ، في شهر رجب ١٣٧٧هـ ، ثم ثلاث مرات في الأسبوع ، إلى أن اندمجت في حراء ، كما أشرت آنفاً ، وأصبحت تصدر يومية.. في مكة.

١٢ - **" مجلة الرائد "** - أدبية - أسبوعية ، لصاحبها عبدالفتاح أبو مدين . صدرت بجدة في ربيع الأول ١٣٧٩هـ واستمرت إلى صدور نظام المؤسسات الصحافية في الثلث الأخير من عام

١٣٨٣هي ، مارس ١٩٦٤م حيث توقفت ، ولم يتح لها الدخول في صحف المؤسسات .

١٣ - **(مجلة قريش)** أسبوعية .. أدبية ، لصاحبها أحمد السباعي ، صدرت بمكة عام ١٣٧٩هـ ، ثم توقفت مع صدور نظام المؤسسات ، بتحويل الصحافة إلى مؤسسات صحافية .

١٤ - **" مجلة المعرفة "** ، تابعة لوزارة المعارف . في البداية .. كانت تصدر فصلية ، ثم مرة كل شهرين ، إلى أن أصبحت شهرية. صدر العدد الأول منها في عام ١٣٧٩هـ ، ثم توقفت بعد سنة ، ثم عادت إلى الصدور عام ١٤١٧هـ ، وهي تعنى بالتربية والتعليم وشؤونهما، تصدر في الرياض . حيث مقر الوزارة ، ويرأس تحريرها أحد منسوبي وزارة المعارف ، تختاره الوزارة بموافقة الوزير .

١٥ - **" مجلة الجزيرة "** ، لصاحبها عبدالله بن خميس ، صدرت شهرية في الرياض .. في شهر ذي القعدة ١٣٧٩هـ ، وهي أدبية واجتماعية واقتصادية . توقفت مع صدور نظام المؤسسات الصحافية، قبل نهاية عام ١٣٨٣هـ ثم صدرت جريدة يومية بالرياض .. في كيان وضع نظام المؤسسات .

١٦ - **" جريدة عكاظ "** ، لصاحبها أحمد عبدالغفور عطار - أسبوعية ، وامتيازها .. في الطائف ، وكانت تصدر بجدة ، وهي جريدة جامعة . بدأ صدورها ي شهر ذي الحجة عام ١٣٧٩هـ . ثم دخلت في إطار المؤسسات الصحافية ، وتأخر صدورها بعض

الوقت عن مثيلاتها .. البلاد والمدينة وما إليهما لاجراءات تكون المؤسسة وما انتابه من خلافات في البداية .. أدى إلى خروج صاحبها من المؤسسة أحمد عطار .. وقد تناول تلك الحال .. عبدالله عمر خياط في الحلقات التي ينشرها في المجلة العربية ، عن تجربته الصحافية وقصة مؤسسة عكاظ.. منذ شهور .

١٧ - "**جريدة القصيم**" - أسبوعية - ، صدرت بمدينة " بريدة". وكانت تطبع في الرياض ، وصاحبها عبدالله العلي الصانع ، وذلك في جمادى الآخرة عام ١٣٧٩ . وبعد صدور العدد (١١٤) في ١٣٨١/٩/٢٣هـ ، انتقل امتياز الجريدة إلى صالح السليمان العمري. واستمرت في الصدور .. إلى العدد " ٢١٦ "، حيث توقفت مع صدور نظام المؤسسات الصحافية .

هذه إلمامة سريعة .. عن الصحف التي كانت تصدر في البلاد .. حسب تواريخ صدورها وتوقفها ، قبل أن تصبح مؤسسات ؛ وهي لم يؤرخ لها .. حتى الآن .. كما ينبغي ، وبما تستحق من عناية ودرس . ولعل أصحاب الاطروحات في الجامعات يعنون بها ، وتنشر رسائلهم .. لتكون مرجعاً للباحثين والدارسين .

ولعل من الواجب أن أذكر أن صحافة الافراد .. التي أشرت إلى أسمائها وأصحابها ، وقد سبقت زمناً .. عهد المؤسسات ؛ حفيلة بالمعارك الأدبية ، وذات عناية بالموضوعات الاجتماعية ، تنقد باعتدال وتنتقد بعنف كذلك ، وكانت لها صولات وجولات . وكان على بعضها مآخذ ، حين تشط ، وحين تمعن في النقد العنيف . ولعل توقف بعضها في منتصف الطريق .. إن صح هذا التعبير ، يرجع إلى حدة التناول .

ولست في هذه الوقفة معنياً بدرس مسيرة تلك الصحافة وتناولها للقضايا التي اهتمت بها ، سواء كانت أدبية أو اجتماعية أو سياسية أو تاريخية، فذلك دور الدارسين المهتمين بهذه الأمور من ذوي الاختصاص والقدرة على التناول الجاد ، الذي يحقق الهدف من الدرس والبحث ، والأداء المجدي . والصحافة الحقة رسالة ، قبل أن تكون وظيفة .. تمارس على نحو ما ، مثل الوظيفة الرسمية . ولعل ممارستها .. جعل مسماها " مهنة البحث عن المتاعب " .!

أدب صحافة اليوم :

ومنذ تحولت الصحافة إلى مؤسسات ، أواخر عام ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م . أتيح لها المزيد من التطور والإمكانات ؛ وصاحبها عودة البعثات الدراسية من الخارج ، ثم قيام الجامعات السعودية ، والتوسع التعليمي ، وأصبحت الكتابة .. تخصصات ، وعجّت الصحافة بالتنويع : الاقتصادي والسياسي والاجتماعي ، والطبي ، والفني وأصحابه ، فهم أشهر من أطلق كاتب وعالم نحرير ؛ وغير ذلك من الأمور . وأصبح اهتمامها بالأدب جزئياً ، وبعضها خصص (ملحقات) للأدب والثقافة بعامة. أما الصفحات الأدبية في صحفنا ، فطالما أدركها الحيف .. بالحذف والتأجيل ، ولا يحذف غير مواد الأدب . ولست أعترض على نشر الاعلان ، لأنه عصب الصحيفة ، لكن الأدب هو الجناح المهيض ؛ رغم أنه أدعى بالعناية والرعاية ، وكذلك الأديب . وأصبحت الصحف تعني كثيراً بالرياضة بملحقات وصفحات داخلية ، كما تعني بالحدث وتحليلاته، بجانب الأخبار المحلية والخارجية . والأدب فيها أدب

(ساندويتش) سريع وعاجل وعجل . يكتب في سرعة ، وينشر في سرعة، ويقرأ كذلك ، رغم كثرة صفحات الصحف . ومن الصحف من أخذ يعني بالأدب الشعبي أو العامي ، ويفرد له الصفحات . والأدب العامي تراث .. لا نستطيع تجاهله ، شريطة ألا يكون على حساب الفصحى والتأثير عليها ، فحينئذ يصبح مرفوضاً . والصحافة تجارة اليوم ، ولم تكن بالأمس كذلك ، وهي حرفة ، وفي أصلها كانت مثل التعليم رسالة ، وهي اليوم وظيفة .

ولعل الأدب .. أخذ مساره إلى المجلات الشهرية ، ذلك أن بعض المجلات الاسبوعية ، توجهت إلى الفن العريض ؛ وإلى الرياضة والعامية والمواد الخفيفة ، من مفهوم " الشاطر والمشطور ". بلغة بعض المجامع اللغوية . ذلك أنها تسعى إلى الشارع .. وما يعتمل فيه ، لتناغي السائرين فيه والعابرين .. بلغتهم وتوجهاتهم ، وما يريدون . وترى أن ذلك أصل الرواج والبيع السريع . وهي قادرة على أن تخاطب كل الفئات في المجتمع .

إن الأدب في صحافة اليوم ، تلك الموضوعات .. التي يقدمها الكاتبون والاكاديميون وما تفرزه الأندية الأدبية والثقافية عبر منابرها من أحاديث شتى ، وصفاً وإنشاءً . وأخذت القصة والرواية نصيبهما من مساحات المنابر .. ولهما أنصار وأتباع ومتذوقون ونقاد ومروجون . ولعل الجامعات استأثرت بالأدب ، لاسيما لدى المختصين ، ولاسيما أدب الوصف ، وكذلك المعاهد والكليات المختلفة ، لذلك قل الأدب الجيد في الصحافة السيارة ، وأخذت الكتب نصيبها منه ومنابر الأندية الأدبية ، والمؤتمرات والملتقيات في الوطن العربي كله ، التي تلتئم كل حين .. في أكثر من بلد ، وذلك نشاط متوال ومتجدد ودائب .

والحق أن الوقت لم يعد يسعف القارىء الجيد والكاتب المجيد ، بصرف النظر عن المساحة .. التي شغلتها المحطات الفضائية .. بما تقدم من برامج ترفيهية وتحليلات سياسية وثقافية وعلمية . فالإنسان أصبح يلهث .. وراء رزقه ، والحياة تعقدت ، والأسرة باتت أسراً ، فقد تجزأت العائلة الواحدة ، واتسعت المدن ، ومشوار الإنسان يستغرق شطراً من وقته ، والمسؤوليات كثرت ، وأصبحت الحياة .. كما يصفها أبو العلاء - تعباً - . وهذا لا يعني .. هجر الأدب أو الاستغناء عنه ، فذلك مستحيل ، لأن الأدب شريحة من الحياة ، له أهلوه ومتذوقوه . وهو متاع من متاعات الحياة . والدنيا كلها متاع .. كما يقول من لا ينطق عن الهوى .. صلى الله عليه وسلم . وهو زينة من زينات الحياة، وهو ليس ترفاً ويصبح بضاعة مزجاة .. يوم يفقد الناس التذوق ، ويوم يستبدلون الذي هو أدنى .. بالذي هو خير ، وما أكثر الغثاء في الدنيا . والأدب الرفيع باق بإذن الله .. ما بقيت العربية ، وهي باقية ، لأنها لغة الكتاب العزيز .

أيها السادة الأعزاء

لا أزعم أنني قلت ما تريدون ، أو ما أريد أن أقدم ، وخشية الإطالة .. حددت من الانطلاق في الحديث إليكم . ولعل الحوار معكم .. يفضي إلى المزيد مما ينبغي أن أقول ، ومن خلال مداخلات ، أرجو أن تثري هذه الأمسية .. بلقائي معكم . مكرراً الشكر للنادي هنا في المنطقة الشرقية والمشرفين عليه ، وأعتذر عن تقصيري . وشكراً لكم على صبركم .. ومعذرة إن لم أحقق ما تتطلعون إليه من حضوركم للاستماع.. إليَّ ، وأنا عندكم .. كجالب تمر إلى هجر ، وهي مني غير بعيد الليلة . وأنا سعيد بلقائي معكم في جزء غال .. من الوطن العزيز الكريم .

الهوامش

(١) ص ٩ .

(٢) ص (١٥٠) ، المرجع نفسه .

(٣) ص (١٥٣) ، نشأة الصحافة في المملكة العربية السعودية .

(٤) ص (١٥٤) ، المصدر نفسه .

(٥) ص (١٩٩) ، المرصاد ، إصدار نادي الرياض الأدبي ، عام (١٤٠٠)هـ .

(٥) طبعت تهامة هذه المحاضرة في كتاب .

(٦) ص (١٤٠) ، الجزء الرابع ، السنة الثامنة ، ربيع الآخر ١٣٦٧هـ ، الموافق مارس ١٩٤٨م .

(٨) ص (٢٧) ، الجزء الأول ، السنة العاشرة ، المحرم ١٣٦٩هـ ، الموافق نوفمبر ١٩٤٩م .

(٩) ص ١٩٣ ، طبعة اولى ، عام ١٣٩١هـ ١٩٧١م .

***

الرواية العربية
نحو تأسيس تصور نظري

صدوق نور الدين (*)

* : - كاتب وناقد من المغرب ..

مقدمة :

مفهوم الكتابة الروائية :

إن أي تحديد دقيق للكتابة الروائية يبدو صعباً للغاية ، لجملة من العوامل أهمها اتساع مفهوم الرواية كجنس أدبي لا يمكن حصره وتقييد مكوناته وتداخلاته مع أجناس أُخَر..
إذا ما أضفنا لقولنا حداثته كأفق تعبيري يتمُّ الرِّهانُ عليه بعد جنس الشعر، ديوان العرب وصناعتهم .

من هذه الزاوية ، فإن المفهوم الذي يحق لنا صوغه يتمثل في اعتبار الكتابة الروائية كتابة أدبية تؤسس منطلقاتها من جنس أدبي محدَّد هو الرواية .. إذا ما ألمحنا لصلة هذه الأخيرة بالحياة ، وتعبيرها عن العمق الإنساني الكامن فيها ..

فالرواية تنهض على مكون اللغة ، هذا الامتلاك الذي بواسطته تتشخص العلاقات الإنسانية ، ويتم تحويلها إلى عالم روائي يرى فيه الآخر ذاته وبالتالي يتمثلها ويستحضرها .. على أن الغاية ليست نقل هذا الواقع وُفق ما هو عليه ، وإنما تحويله إلى كون خيالي استعاري يُلمِّح ولا يُصرح، يَرْمز ولا يقرّ .. وليس من مقاصد الروائي التكهن بالأبعاد المستقبلة ، إذ أن أمراً كهذا يُتركُ لحقل العلم ولمبدعي الخيال العلمي ككل.. ذلك أن أقصى ما يمكن للروائي التعبيرَ عنه في كتابته / كتاباته ،

استدعاء لحظة ماضية ووضعها في اللحظة الحاضرة ، حيث لنا أن نقرأها كحاضر معبرٍ عن ماضٍ ، وكماضٍ انتهى وتمَّ تدوينه ضداً على النسيان الذي يمكن أن يطاله ..

إن الكتابة الروائية تنزع للتأريخ منذ اللحظة الأولى التي نشرع في التواصل معها .. لكن هذا التأريخ يتم من وجهة نظر خاصة يتحكم فيها مقروء الروائي وظرفه وموقفه من مجتمعه .. إنها إنطلاقاً من تاريخ متداول تقوم لتجلو عن تاريخها الخاص .. وعن أهمّ المحطات الاجتماعية المتناقضة والمختلة في الحياة ..

يقول الناقد " محمد برادة ":

> " لا تستطيع الرواية ولا المحكيات أن تنفصل عن الإنسان ومعضلاته ، حتى في تجربة " الرواية الجديدة " في فرنسا كانت النصوص حاملة ، ضد إرادة مبدعيها ، لأبعاد سوسيولوجية تشهد على مأزق اللامعنى والعبثية المنحدرين من صلب حضارة تستند إلى خطاب العقلانية والتقدم .. في مثل هذا العالم ، وخصوصاً العربي منه ، المخترق بالمذاهب والحقائق المتناقضة والإحباطات المتوالية ، فإن الرواية بوصفها صيغة حوارية مثلى تستطيع أن تشخص التدهور الناجم عن اهتزاز القيم المشتركة وعناء المواطن ، وأحادية اللغة الآمرة .." [1].

فالكتابة الروائية لا تتحقق ولا تستكمل صورتها إلا في حالة توفر المادة ، إما استناداً إلى مقروء ، أو مرئي ، أو محكي ، أو مُشَاهد .. ليتمَّ

فيما بعد البحث عن الصيغة الملائمة المُحولة لهذه المادة .. وبالطبع من مجموع الصيغ المتداولة / التداولية ، عبر رواياتٍ وروائيين .. على أن الصيغة لا تكتسب جماليتها إلا بالخرق ، وبالخلخلة ، بالبعث في قالب جديد.. فمن ثم تصطبغ بجِدَّتها ، ولكنها حصيلة فرادةٍ وعدم استباقٍ .. خاصة وأن الهدف من أية صيغة جلبُ الآخر / المتلقي إلى النص ليجدَ فيه ذاتَهُ وميولاتِهِ .. وبالتالي يصبح له رأيه الخاص به ، وموقفه كذلك .. وكل كتابة روائية غير قادرة على تركِ الأمر ، لا يمكن اعتبارها أدّتِ المهمة المنوطة بها .. يقول "*حليم بركات*" :

" .. بهذا المعنى تكون الكتابة بحثاً واكتشافاً وصياغة فريدة ، يرى فيها الكاتب (أو الكاتبة) العلاقات ليس كما يراها أي إنسان آخر ، وهو لا يرضاها كما هي ، بل يعيدُ تركيبها بدءاً من زعزعة بُنياتها وإقامة أبنية جديدة تتشكل كما تشاء وتتخذ شكل ذاتها في علاقاتها بالكون والآخر وفي التاريخ والمجتمع .."(٢)

وُفق هذا المسار ، تمضي الكتابة الروائية العربية ، مُضيفة إلى التجارب العالمية ، وذلك على يد روائيين أكدوا ومافتئوا قدراتهم الابداعية وكفاءاتهم الأدبية :

نجيب محفوظ ، صنع الله ابراهيم ، جمال الغيطاني ، ادوار الخراط ، حيدر حيدر ، حنا مينه ، هاني الراهب ، عبدالرحمن منيف ، نبيل سليمان وعبدالله العروي .. وغير هؤلاء ..

على أننا في هذا البحث ، نروم تأسيس ، أقول محاولة تأسيس نظرية يُرى إلى الرواية من خلالها ، وفي ضوئها .. إنها إذن نظرية في الرواية ، تقوم على المكونات التالية:

١ / المرونة ..

٢ / الحوارية ..

٣ / التكون ..

ولا تدعي هذه المحاولة السبق ، ولا التأسيس من فراغ ، وإنما هي وليدة الإنفتاح على مرجعية هي النص الروائي العربي وما كتب بصدده ، وأيضاً خصّت به التجربة الروائية العالمية ..

التصور النظري

١ / المرونة :

يعتبرُ مكون المرونة من الأساسات التي يقوم عليها فن الرواية ، فقد لا يخلو منه أي نص ، إذا ما نظرنا إلى الرواية كجنس أدبي نثري ينهض على ترجمة نثريات الحياة والقيم والعلاقات الإنسانية ، وبالتالي تحويلها من واقع الخارج الموضوعي إلى حياة النص الجمالية .

إن الهدف من هذه المرونة جلاء الوضوح حول عدم استقرارية الشكل الروائي للرواية وانغلاقه على ذاته فقط ، وإنما تظل سمة الانفتاح وقابلية الضم مفتوحة ومتعددة فنياً ، وذلك بتعدد الحقول الإنسانية والأجناس الأدبية .. من ثم ، يصعب على أي باحث أو ناقد حصر جنس الرواية ضمن أفق معين ما ، وتقييد اتساعه ، خاصة وأن أهمية هذا الجنس وروحه الجمالية تتمثل في عدم اكتماله .

فالرواية ومنذ أقدم النصوص ، انفتحت على حقل التاريخ ، الاجتماع ، السياسة ، الفكر ، وذلك لِتَشكيل المادة المستهدفة بالتعبير .. إنها صورة نموذجية لما يصطرع في الحياة المعيشية من قضايا وصراعات ..

وكما انفتحت على هذه الحقول ، فإن صيغها الفنية تَمَّ استيحاؤها من أجناس تعبيرية لنا أن نذكر منها : الشعر ، المسرح ، الحكاية ، والرسالة .. وبالرغم من هذا الانفتاح والاتساع ، فإن فن الرواية ظل ينبني على فكرةٍ ما ، أو ما سأسميه لاحقاً قضية كبرى يُستهدف إيصالها إلى قارىء قد يكون مُدركاً لها وعالِماً بأدقِّ تفاصيلها ، لولا أن جمالية الإبلاغ والتبليغ ليستْ ولنْ تكون في متناوله .. وهي الجمالية المتمثلة في السرد والوصف ، حيث الهدف وضع القارىء في الصورة الأدبية والمشهد الفني ..

على أن ما يحكم هذه المرونة ويتحكم فيها ، الحدود الدقيقة التي سيَّجَ بها جنس الرواية ذاته ، والتي نحن بصدد البعض منها ، الآن ، إذا ما أضفنا لهذا ، التعاقد الذي ينصص عليه الروائي لمّا يضع كلمة " رواية " على غلاف مؤلفه ، فلا يعود بالإمكان فهمُ التأليفِ على أنه شيءٌ آخر خارج جنس الرواية .. من هنا يُتناولُ العملُ في سياقِ فهم وإدراك الروائي لخصوصيات الرواية وجمالياتها .. علماً بأن الفكرة ، السرد والوصف ، قد لا يخلو منها نص ما ككتابةٍ ، وكترصيف لجملٍ ، وتراخٍ لفقرات .. إنها " انبناءات " تتوفر حتى في إنشاءات الأطفال وتلاميذ التعليم الأولي الأساس ..

إن المرونة ومقدرة الاحتواء ، تحيلان على اتساع قاعدة التخييل

الروائي ، وهو الاتساع الذي يمكن أن يغيب عن القصيدة الشعرية ، إذا لم يكن الشاعر قد قصد إلى التنويع قصداً .. فالطابع الجمعي ، وليس الذاتي هو ما يهيمن على فن الرواية حتى ولو كانت سيرة ذاتية ، روائية ، وأمثّلُ بـ " سرايا بنت الغول " لـ "اميل حبيبي " كنص سيرَ ذاتِي ولِدَ خارج مواصفاتِ أفق السيرة وضوابطه ، إذ وبقدر ما يجنحُ لأن يكون سيرةً ، يتجاذبه أفق الرواية وطابعها الجمعي ومرونتها .. حيث الحكاية ، الأسطورة ، الشعر وتعضيد المقول بالسياسي والتاريخي والاجتماعي .. إنه يعبر عن الجماعة من خلال الذات ، وواقع الذات من خلال الجماعة ، عكسما يُمكن التعرفُ عليه في نماذج من مثل " في الطفولة " لـ " *عبدالمجيد بن جلون* " أو الخبز الحافي " لـ " *محمد شكري* ".. فصوت الذات يعلو إلى أن يصبح المدار والمركز بالنسبة للأصوات الأخرى .. وبالإمكان في العملين الأخيرين تطبيق ضوابط فن السيرة المتعارف عليها ..

فالرواية بارتهاناتها للمرونةً لا تحدَّدُ في كونها النص الواحد ، وإنما هي خلاصة نصوص ، وجُماع للمختلف والعصي بحثاً عن ائتلاف وتناغم وانسجام وبنية تكامل .

في ضوء هذا ، فإن التعدد الناتج عن المرونة ، يتيح إمكانات قولِ غير الأدبي ضمن الأدبي ، كما الأدبي ، المحدد تحت إطار جنس ما يجد فضاءَه الواسعَ خارج جنسه بانتمائه إلى جنس قادر على ضمه إليه واحتوائه في تفاعلٍ وتعضيدٍ للمقول والمعبر عنه .

إن قراءتنا للرواية العربية والعالمية ، يجعلنا نعثر في أكثر من نص روائي على ما سلف الحديثُ عنه متجسداً في :

١ / الوثيقة التاريخية ..

٢ / التقرير الاجتماعي ..

٣ / مقتطفات الصحف والجرائد والمجلات ..

٤ / الصور ..

دون أن نتحدث عن شكل الكتابة المفتوح ، على ما مُثِّلَ عنه سابقاً من أجناس (الشعر ، المسرح ، الحكاية ، الرسالة ، والأسطورة كذلك).

إن مرونة الرواية ، وعدم خضوعها للتحديد الدقيق هو ما يكسبها قوة الرواية كأثر يحوي المعبر عنه بداخلها .. وأعتقد بأنه في غياب هذه المرونة لا يمكن الحديث عن فن الرواية ، أو عن فن روائي .

وإذا كانت المرونة تتأسس كما سلف الذكر بالانفتاح على حقول وأجناس أدبية أخرى ، فإن هذا التفاعل يتم باستحضار نصوص متداولة قد يكون البعض منها مجهولاً وغير معروف ، إذ وباستدعائه يتحقق التعريف به .. وَمِنَ الممكن أن يتمظهر التفاعل عبر شكل الكتابة ، أو تمثل مضمون حقبة تاريخية انقضت ، ومن خلال التمثل يعبِّر الماضي عن الحاضر ، ولكأن الواقع لم يتغير إطلاقاً ..

بيد أن معظم الانفتاحات كان مصدرها التراث السردي العربي القديم ، وذلك لِغِناهُ من ناحية ، ومن أخرى ، لتأكيد الجذور السردية الكامنة في التراث العربي القديم ، والتي بالإمكان اعتمادها كبديل للشكل الروائي الغربي ، علماً بأن الغربيين ذاتهم استوحوا نصوصهم إنطلاقاً من هذا التراث ، ونمثل بـ " ألف ليلة وليلة " التي أجمعت الكتابات الغربية وغيرها على أهميتها بناءً ودلالة .. كما نشير إلى توظيفات " *خورخي لويس بورخيس* " لينابيع هذا التراث وللألباني " *اسماعيل كاداريه* ".

وقد تفاوت توظيف " مادة " ألف ليلة وليلة في الرواية العربية الحديثة بين نص وآخر ، مما أكسب ألف ليلة وليلة حياتها وتجددها الدائم والمستمر ، ولنا أن نستشهد بـ " ليالي ألف ليلة " لـ "*نجيب محفوظ* " وبكتابات روائية مغربية تعاملت مع هذا النص بشكل أو بآخر "*مبارك ربيع* " و "*الميلودي شغموم* "..

يرى "*محمد برادة* " :

" .. لنتذكر ، في هذا الصدد ، الحيوات الكثيرة التي أضيفت إلى حياة نص ألف ليلة وليلة الذي غدا ، على مر العصور ، مولداً لنصوص تخييلية غزيرة تنهض من ثنايا النص " الألفي " لتفصل ما ورد مقتضباً ، أو تستخلص دلالة محطيات متناثرة ، أو تستعيد فضاء العجيب والغريب لتشخيص مشاهد معاصرة .. "[٣].

وكما وظفت ألف ليلة وليلة ، أعيد النظر في " تغريب وسيرة *بني هلال* "، وفي نص "*ابن إياس* " : " تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور في عجائب الدهور "، فجاءت كتابات "*جمال الغيطاني* "، "*واسيني الأعرج* "، "*مجيد طوبيا* "، "*يحيى الطاهر عبدالله* "، "*إميل حبيبي* " و"*محمود المسعدي* " ومؤخراً "*بنسالم حميش* " الصورة الناطقة والحية عن هذا الاستلهام الجمالي المشرق .. حيث بَدَتْ هذه الكتابات الروائية أكثر التصاقاً بالتربة والواقع العربيين ..

يقول "*جمال الدين بن الشيخ* " عن ذاته :

" .. فعندما أقرأ قصص الأنبياء وألف ليلة وليلة وكتب العجائب ، أجد تشخيصاً يتضح بالصور والأخيلة

ويعتمد على المحكي وعلى الأوصاف الدقيقة والمشاهد الاشتمالية التي تجمع بين الأرض والسماء والحيوانات"[٤].

وبالإمكان أن تكون النصوص المتفاعل معها تأسيساً للمرونة شفوية يرويها ويدركها قلّةٌ من الرواة الذين خبروا مشاهد حياتية وتاريخية دالة ، لولا أن التدوين هو ما يعوزُ مثل هذه الشفويات ، التي لن تجد أهميتها باستغلالها ضمن الكتابة الروائية ، وهو ما يكسب الشفوي صفة التداول وخاصة التدوين .. وأعتقد بأن " رباعية مدارات الشرق " في استجلائها للوقائع التاريخية وللنضال الوطني ضد الاستعمار سواء التركي ، الفرنسي أو الإنكليزي ، قد اتكأت على الميراث الشفوي أكثر ..

في رأي لـ " *بن الشيخ* " عن الشفوي جاء :

" .. يتبين من هذه الملاحظات السريعة ، أن الثقافة العربية الإسلامية انحصرت في حدود النصوص المكتوبة ، المدونة ، مما جعلها تُفلت شطراً هاماً من الشخصيات الأخرى المتصلة بالتراث الشفوي أو بالنصوص المكتوبة غير المعترف بها .. "[٥].

ويمكن القول بأن سمات هذه المرونة ، بقدر ما تجلو عن أبعاد سردية عربية قديمة ، فإنها تكشف جوانب من الخيال العربي وآفاقه الواسعة .. وبإمكان الرواية العربية الحديثة الحفر في هذا التراث بمختلف مظاهره حتى تكتسب خصوصياتها المحلية والكونية .. وإذا ما أشرنا لجملة من النصوص القديمة ، والتي لم يتمَّ إلى الآن التعامل معها ..

٢ / الحوارية :

إن التطرق لعنصر الحوارية كرافدٍ في هذا التشخيص الرامي إلى رسم نظرية للرواية العربية ، سيُركِّزُ فيه على مكون اللغة وفق الطرح "*الباختيني*"، والذي يُعتبر من أخصب الطروحات وأعمقها مقاربة وتحليلاً للجانب اللغوي ضمن البناء الروائي ..

فاللغة أساس كل تجربة روائية ، إذ وباعتمادها يتحقق تبليغ مقصد الروائي من نصه .. ومن المستبعد العثور على نص روائي لا يرتهن فيه صاحبه على اللغة كأهمّ وسيلة أدبية ، إنْ لم أقُل الأوحد في نقل وترجمة مشاعره وأحاسيسه إلى شَخْصِ المتلقي ..

وليست الرواية وحدها التي تعتمد اللغة وتراهن عليها ، وإنما ثمة أجناس أدبية تشارك الرواية ذات الاعتماد ، كما أن من المجالاتِ الفنية ما يحمي بالخط أو باللون أو بالصورة ، كوسائل للتبليغ أثيرة .. إلا أن لغة الرواية تظل تحافظ على فرادتها بحكم كونها لغة سرد وحكي ، أقول لغة حديثة ..

على أن اللغة الروائية تتفاوت بين التجارب الإبداعية ، مما يوضح بأن لكل روائي أسلوبه الذي يعتمده في حالة الصياغة الفنية ، وإنْ كانتِ المادة المعبر عنها أصلاً واحدة أو متشابهة ، لعامل التقارب الحاصل بين قضايا الدول المتخلفة على جميع المستويات ..

فإذا تمثلنا المقطع التالي من رواية لـ "*فاضل العزاوي*" :

" .. وحقيقة الأمر ، هي أن الحاج أحمد الصابونجي ،

وهو تاجر جملة في سوق الحبوب ، والأكثر غنى في المحلة ، استيقظ ذات ليلة من نومه على صوت يكاد يكون غير بشري أمام غرفة نومه ، فتناوم ، مصغياً بكل حواسه إليه .. كان ثمة مَنْ يهمس في الظلمة " هارون . هارون هل أنت مستعد ؟ ".. كان السائل قطاً غريباً لا يعرفه .. ثم رأى هارون ، وهذا هو اسم قط البيت ، يأتي إلى القط الآخر ، ويحييه ثم يقول له : " لقد استعرت بعض ملابس سيدي لنا " فيرد القط الثاني " خشيت أن تكون قد نسيت أو استولى عليك النعاس فنمت " ويجيب هارون : " ليس في ليلة مثل هذه .. كيف يمكن أن أنسى حفلتنا السنوية ؟ ".. وأخيراً وثبا بهدوءٍ فوق الجدار ، منحدرين مرة أخرى إلى الشارع .. واستبدّ الفضول بالحاج أحمد الصابونجي ، فخرج هو الآخر إلى الشارع ، متابعاً إياهما عن بُعد .. سار القطان ، وكل منهما يحمل كيساً في عنقه ، باتجاه السوق ثم انسلا يميناً في زقاق جانبي ، وانتهيا إلى الشارع العام المحاذي للقلعة ، مواصلين سيرهما البطيء والهادىء حتى حمام النساء .. وأمام باب الحمام الجانبي ، رأى قِطّة هارون والقط الآخر يتحولان إلى رجلين ...".[٦]

لوجدنا الروائي يؤسس صيغته على معجم بسيط يتحكم في بنائه منطقُ السرد ، المُتغيا من خِلاله عن الحكي عن حدثٍ / أحداثٍ يتداخل فيها الواقعي بالغريب واللامألوف ، وهو ما يكسر من طبيعة هذا الحكي ، ويجلو

عن مظاهره التخييلية .. في حين أننا لو استدعينا أي نموذج من اللغة الروائية التي أَلِفَ / وَيُؤَلِّفُ بها " أحمد المديني " نصوصه الروائية بما فيها " حكاية وهم "، لوجدنا الروائي يعمد إلى لغة تراهن على التجريب الذي يمنح متواليات من الجمل لا تكاد تحقق مظهراً لفظياً يؤدِّي على مستوى التركيب إلى دلالة معينة ما .. فالروائي يجهد نفسه في التأليف الإبداعي ، والمتلقي يجهد نفسه في محاولة الإمساك بالخيط الضائع .. ومن ثمت يضيع المعنى المراد إيصاله ، إن كان حقاً هنالك معنى .. وإلا فإن تركيباً من هذا النمط لا يقول إلا " لاَ معناهُ حين يُستهدفُ تأطيرُهُ داخِلَ معنى ما .. إذا ما ألمحنا لكون كتابات " أحمد المديني " الروائية ترتبط بالحفر في الذاكرة على الدوام ..

وبالإمكان الوقوف من داخل التجربة الروائية العربية ، على نموذجين يتشابهان من حيثُ المظهر الشعري ، والمُجسد من خلال الوصف الذي يهبُ مشهداً عبارة عن صور فنية تَخْلو من السَّرْدِ ، وإن كان الوصف جزءاً منه ، لتَعْتَمِدَ جزئيات فضائية لها دلالتها .

لنتأمل بداية رواية " وليمة لأعشاب البحر " :

" وكان صباحاً مضيئاً ..

> في سماء صاحية ، النوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن عن غبطتها بذلك الطيران الأبيض الراهن .. وفوق الأعشاب وأوراق الدغل ، كَان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية "[٧].

ولنقف على بداية الجزء الأول " الأشرعة " من رباعية " مدارات الشرق " :

" قريباً من السماء بدا قاسيون قلقاً عليها .. كانت تحاول أن تتمطى ، لهفي إلى الشمس التي أشرقت لتوها ، فأضاءت الجبل وحده ، فيما لازالت غلالة العتمة الشفيفة تتراقص فوق سفوح الأدغال والعمران، وتوشك أن تتناهى في الأمداء القصية "(٨).

فالبداية في الرواية الأولى تعانق البداية في الرواية الثانية من حيثُ الوصفُ الشعري والشاعري، وإنْ كان " حيدر حيدر " يركز في معظم كتاباته على اللغة بشكل قوي ، فإن تجربة "*نبيل سليمان* " تتفاعل ضمنها مجموع المكونات الروائية جميعها ..

أخْلصُ مما جئتُ عليه إلى التمييز بين لغة الرواية وأسلوب الروائي .. فبنية اللغة الروائية على حَدِّ المتعارف عليه سردية همها قول الحدث بتزمينة وتفضيته وتشخيصه بالاعتماد على كل ما هو جمالي وفني..

يقول "*الحمداني حميد* " :

" .. فهذا يعني أن لغة الرواية هي ذات طبيعة مضمونية ، إنها لغةُ الأحداث ، والوقائع ، والمفاهيم أيضاً .."(٩).

أما أسلوب الروائي فهو يختلف داخل هذه اللغة ، بحكم أن لكل روائي أسلوبه الذي يتميز بهِ ، والذي من الممكن كشف اسمه من خلاله حتى ولو لم يضع ذلك على غلاف روايته ..

فالتصور الذي ينطلق منه أي روائي ، يتمظهر في رسم (صورة للُغة)، وهو الرسمُ الذي يجعله يغلب السرد بهدف الحكي عن أحداث لا يرائي

أنْ يطالها النسيان ، إذ وبكتابتها لا يتم ولا يمكنُ محوها .. فهي بمثابة الأثر الباقي لما اندثَر وزالَ وغاب وخطَّته الكتابةُ بحثاً عن البقاء والدوام .. أو أنَّ المتكأ في الكتابة الروائية يكون الوصف الذي يكسر من امتدادات السرد بالتوقف وتأمل المشاهد الحياتية ، بعيداً عن عزل الوصف عن السَّرْدِ لأنه جزءٌ منه .. إذا ما أشرنا لكون بعض الروايات العربية " تشعرن " أساليبها ، وهي تتفاوت في ذلك ، ولنا أن نستدل بالإضافة للنموذجين السابقين بتجارب كلٍّ مِنْ " *ادوار الخراط* "، " *سليم بركات* "، " *واسيني الأعرج* " وروايات " *محمد زفزاف* " التي احتل فيها البحر كفضاء مَرْكزية الحكي ..

إلا أن السؤال الذي يجدر بنا طرحه الآن : هل يعتبرُ أسلوبُ الروائي فريداً حقاً وحقيقةً ؟

إذا انطلقنا من الاعتبار السالف ، ومؤدَّاهُ كون الرواية تعمل بالتَّزمين والتَّفضية والتَّشخيص اعتماداً على حدث / أحداث معينة ، فإن هذا يقتضي من الخطاب الروائي التعبير عن الزمن والفضاء بنقل اللغات الصادرة عن الشخصيات المتفاعلة بقضاياها ومشاكلها وهواجسها وطموحاتها ، كما يصبح هذا الخطاب حقلاً ينبني على صهر وتجانس العديد من الأوعاء التي يتمُّ استيعابُهَا واختبار دلالتها ، وبالتالي نقلها إلى النَّصِّ بهدف خدمته وتعضيده ..

إن عملية التفاعل هذه تتحقق بعد أن يَتِمَّ الوعي بها ، وهو بالتالي الوعي الذي يختصُّ به الروائي ، في حين قد يغيبُ عن الكاتب العادي ، مادام التداخل اللغوي يسري في الحياة ؛ العامة بلا أدنى ضوابط .. في حين أنَّ نقله وبلورته ضمن النص ، يستلزم فرزه ومعرفة اللحظة التي تستدعي توظيفه ، وذلك كيما يكون للتعدد منطقه ، كما للحدث نفس الحكم.. إذا ما ألمحنا لكون الرواية فيما تقول الحياة ؛ فهي تخضع للنقد الأدبي ..

من هنا ننظر إلى فرادة أسلوب الروائي داخل التنويعات اللغوية التي ينهض على احتوائها وضمِّها .. حيث تصبح الكتابة الروائية عملية تشخيصية .. فالروائي يشخِّصُ بأسلوبِهِ لغات خارجية تغدو مشخَّصة داخل نصّه .. والأصل أن هذا التشخيص يقوم على العناصر " *الباختينية* " التالية :

١ / التهجين

٢ / الأسلبة

٣ / الحوار الخالص[١٠]..

هذه العناصر الثلاثة تتداخل في مجموعها .. وذلك لتبيان التعالق اللغوي ، والذي قد يبدو واضحاً ، وبالإمكان الفصل بينه وأسلوب الروائي ، أو أنه يدمج ويخفي إلى حَدّ عدم الفصل ، تحت هدف هو التقوية أو السخرية .. في حين أن الحوارات تجلو عن درجات الوعي المختلفة للشخصيات ، والتي تستكنه بناء على أحاديثها وحواراتها ..

ينبني التعدد اللغوي على أهداف من أهمها الإشارة إلى أن الرواية جنس أدبي لم تكتمل عناصره ، وإنما تخضع على الدوام لصيرورات وتحولات تؤكد انفتاح الرواية على أكثر من جنس ومن حقل ، وهو ما كنا أوردناه ضمن خاصَّةِ " المرونة " بخلاف رؤية النقد التقليدي الذي يزعم اكتمال البنية الروائية واستوائها ، وبالتالي فهو يعيد مظاهر البنية اللغوية في كليتها إلى الكاتب بدل التفصيل والتدقيق[١١]..

على أن الانفتاح وعدم الاكتمال يجلوان في الآن نفسه على مواكبة الرواية للمسار المجتمعي ، وبالضبط للتحولات المعرفية المتبدلة والمتغيرة على الدوام ، والتي لها آثارها على فن الرواية ..

يقول " *محمد برادة* " :

" .. ذلك أن الرواية ، بوصفها موضوعاً للمعرفة (معرفة تاريخ الأدب ومعرفة علائق الإنسان بنفسه وبالآخرين) وبالنظر إلى تركيبها المتعدد العناصر ، وقدرتها على المساءلة والتساؤل ، توجد في ملتقى طرق خطابات مختلفة وفروع معرفية متباينة .." (١٢).

وهو ذات الرأي المعبر عنه من جانب الروائي وعالم الاجتماع " *حليم بركات* " :

" تتناول الرواية – كمنظور أو رديف آخر للعلم والفلسفة – الإنسان والمجتمع بعمق وشمولية أو ككل، فلا يمكننا فصل موضوعاتها واهتماماتها عن الواقع الأعم .. بذلك تتناول الرواية الواقع الإنساني في حالة صيرورة وتناقض دائمين وتخوض في العوالم الخفية والظاهرة .. أما كعمل فني متميز ، فإن الرواية تظل نشاطاً أو نتاجاً إنسانياً تجدر دراسته كأية ظاهرة اجتماعية أخرى دون الإساءة بالضرورة إلى كونها عملاً فنياً .." (١٣).

فإذا كان المجتمع يتألف في تركيبته من التلميذ ، المعلم ، الفلاح ، الموظف ، الطبيب ، المحامي ورجل السلطة ، فإن لهذه الفئات لغات تتحدث وتتواصل عن طريقها .. والرواية لا تعمل إلا على جمع هذا الاختلاف واحتضانه لتقديم صورة وافية عن التركيبة الاجتماعية .. وإلا فإن وظيفة الرواية تظل بعيدة عن المقصد والهدف .. إذا ما ألمحنا لكون هذا التعالق يؤسس لخطاب يقوم على الحوار داخل البنية النصية

الخيالية .. حوار يجمع بين فئات ، طموحات ، وبين مصاعب من المتعذر تجاوزها .. ومادام المجتمع يحوي هذه الفئات ، فإن الحديث عنه بدونها لا قيمة له ..

يقول "*باختين*" :

> " .. فالحياة الجتماعية الرّاسخة والصَّيرورة التاريخية تتكونان ، داخل لغة قومية وحيدة وبكيفية مجردة عدداً وافراً من العوالم الملموسة ومن المنظورات الأدبية والايديولوجية والاجتماعية المغلقة على نفسها ، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغة تمتلىء ، بمضامين مختلفة دلالية وخلاقية ، ترن رنيناً متبايناً .." [١٤].

يبقى لنا القول بأن التعدد داخل الرواية يعكس تضارب وجهات النظر كما يُبيِّنْ عن التأويلات الصادرة ضمنَ هذه الوجهات ، وكل هذا يفعل بإغناء الرواية وإكسابها لبُعدَيْها الإنساني والحياتي.. [١٥]..

إن مكون الحوارية القائم على إعطاء اللغة الروائية وصفها الدقيق وخصوصيتها الفريدة ، يعد المدخل الأوحد لفهم ونقد كل تجربة روائية لها عمقها الاجتماعي ، السياسي والفكري .. ولعل هذا ما عبَّرَ عنه "محمد *برادة*" حين قال :

> " .. وقد أصبح قولاً مُشاعاً التأكيدُ على أن تحقق النص الأدبي إنما يتمُّ باللغة وعبرها .." [١٦]..

التكون :

بعد الوقوف على المرونة والحوارية ، نأتي إلى خاصة التكون ..

واللافت أننا فيما سلف ركزنا على التقني من زاوية فنية جمالية .. أما التكون ، فيرادُ بِهِ الحديث عن مؤدى النص ، عن معناه الذي صيغ من أجله .. وكل معنى لا يتحقق الوصول إليه إلا بالتفسير .. في حين أن الطريق إلى هذا الأخير لا يتم إلا بالكشف عن الصيغة الفنية الجمالية .. وإذا كان المعنى من أي شيء يتم الاهتداءُ إليه بيسر وسهولة ، فإن المعنى الأدبي يخضع للتأويل ، وبالتالي للإختلاف ، وهو ما يعزز من التعددات التفسيرية للنص الأدبي ، وهي التعددات الموازية للتداخلات اللغوية .. وإنْ كانتِ الكتابات الروائية الجديدة تجنح إلى تغيب المعنى ، فإن هذا الجناح يحيل على " اللامعنى " الذي يبقى في حد ذاته معنى أريد إيصاله وفق هذا النمط .

والتكون النصي ينشأ إنطلاقاً من فكرة محددة هي المدار الذي يتأسس عليه النص الروائي .. إذ إنَّ ملاحقة هذه الفكرة بمثابة المتابعة الدقيقة لخيوط الحكاية المنسوجة داخل النص ، والمتحكمة فيه ، وفي شَدِّ المتلقي للرواية ، لكأن الحكاية تؤسس لوظيفتين :

١ / وظيفة الامتداد بالنص الروائي ..

٢ / وظيفة إحكام الانتباه وشدّ المتلقي ..

وقد يتكون النص بناءً على فكرة اجتماعية خالصة ، أو اجتماعية لها قرابتها بما هو فكري وفني .. على أن هذه الفكرة مهما كانت قيمتها تمتح من الذاتي لتذويبه في الاجتماعي وإكسابه الطابع الموضوعي بدل الذاتي الصرف .. وبالإمكان أيضاً ولادة الفكرة من وثيقة تاريخية ، أو اجتماعية ، أو حتى اقتصادية ، وبالتالي فإنَّهُ من خلال الإحاطة بملابسات هذه الوثيقة يكتسب النص الروائي نَفَسَ الامتداد والتشعب والاستطالة ..

وبالإمكان نشوء الفكرة من حصيلة قرائية أو نقدية لكل ما هو حكائي .. لذلك تتولد فكرة الحكاية وتتكون :

١ - من الاجتماعي ..

٢ / من الوثيقة التاريخية ..

٣ / من الذاتي ..

٤ / من الروائي ذاته ..

على أن صياغة التكوين كما يتجلى في حكاية تحوي فكرة دالة ، لا يتم إلاَّ برسم عالم فني هو صورة مفارقةٍ للإجتماعي ، بحكم الانبناء على الخيال والكتابة الجمالية .. هذا العالم الذي تتفاعلُ فيه على السواء الشخصيات التي تؤدي مهمات وتنجز علاقات وتقوم بأفعال يخضعها الراوي للترتيب الزمني الذي ليس مفروضاً فيه التتابع بقدر ما يعكس التنامي والامتداد .. إذ الأساس " مَنْطَقَةُ " هذا التنامي والامتداد .. وهو المنطق الذي تقول عنه "*يمنى العيد*" :

" .. فالمنطق هذا خفي أحياناً ، يتوخى ، في خفائِهِ المظهر العبثي ، أو الإيحاء بالفوضى .."[١٧]..

فالمتلقي هو مَنْ يعمل على " مَنْطَقَة " الأحداث العبثية أو المتسمة بالفوضى ، وذلك حتى يتراءى له العالم الروائي في أتمِّ كمالياتِهِ ، وثمت يكون الروائي قد أدى وظيفته ومقاصد تأليفِهِ ..

والملاحظ أنَّ من أهمِّ الموضوعات التي صيغت كمادة روائية متكونة ، تمحورت في الرواية العربية حول :

١ / الاستعمار ونضالات التحرر ..

٢ / *تجسيد الصراع الحضاري : شرق / غرب ..*

٣ / *انتقاد الوضع الاجتماعي لما بعد الاستقلال ..*

٤ / *معاناة غياب الحرية في ظل أنظمة التسلط..*[١٨]..

وهي موضوعات في مجموعها ذات طابع سياسي ، وفي هذا يقول الروائي العربي الكبير "*نجيب محفوظ*" :

" " في جميع ما أكتب ستجد السياسة ، من الممكن أن تجد قصة خالية من الحب أو أي شيء آخر ، إلا السياسة ، لأنها محور تفكيرنا كله .. " "..[١٩]..

في ضوء السابق ، فإن التكوين النصّي عملية سردية تتحكم فيها آليات بلاغية .. باعتبار أن السرد يعمل على إظهار الوسائل البلاغية للوجود .. وهو ما عبر عنه " تودوروف " في صيغة دالة مستوحاة عن " شلوفسكي " الذي أسهم بتحليل بناء النص الحكاي في شكله القصصي والروائي[٢٠]..

يقول "*تودوروف*" :

" هناك وسائل سردية هي إبراز للوسائل البلاغية ."[٢١].

على أن من بين هذه الوسائل نجد : الإشراك ، التعليق ، الإنشغال ، الترادف ، وتعدد المعاني .. وهي وسائل بلاغية لها أوثق القرابة مع المتداول التالي : التوازي ، المقابلة ، التدرج والتكرار .. وهو متداوَلٌ جسَّدَهُ الباحث "*عبدالله ابراهيم*" في كتابه " المتخيل السردي " على النمط الموالي : التتابع ، التداخل ، التوازي والتكرار ..

فإذا أخذنا الوسائل الأولى على سبيل التحليل نجد بأنَّ :

١ / *الإشراك : دعوة للمتلقي الغاية منها المشاركة في النص ..*

٢ / *التعليق : إحكام المتلقي للنص ، ومباغتته بما لم يتوقع ، حيث يُقتل شكّهُ ..*

٣ / *الإشغال : ويتضمن الإنكار أو توقع موضوع للقارىء إمكانية إيلائه الأهمية ..*

٤ / *الترادف : ويتجسد في اللعب اللغوي بالكلمات ..*

٥ / *تعدد المعاني / وهو شبيه الجناس في الشعر ، حيث تتعدد معاني عملية سردية ما*[٢٢]..

أما إذا اعتمدنا الوسائل الثانية ، والتي لا تختلف في جوهر مفاهيمها عما جئنا على ذكره ، اللهمَّ من حيث الاختزالُ والاختصار ، بل والتطوير أيضاً ، فنجد بأنَّ :

١ / *التتابع : امتداد بالنص على مستوى خطي متوالٍ ..*

٢ / *التداخل / تفرقة للمادة المصاغة زمنياً ..*

٣ / *التوازي : وهو تعاصر المادى الحكائية المجزأة ضمن أكثر من محور زمنياً .*

٤ / *التّكرار : تقديم المادة أو المحتوى لأكثر من مرة ، لعامل تعدد الشخصيات وزوايا النظر..*[٢٣]..

إن هذه الوسائل في كليتها .. تتغيا تقديم المادة المراد تبليغها ، وفق نظام سردي يؤسِّسُ بلاغة الرواية ، وخصوصياتها الجمالية الرامية

إلى قول الاجتماعي بالاتكاء على الفني .. والواقع أن هذا ما عبر عنه "*بيير زيما*" حيث قال :

" .. وجميع النظريات البلاغية تصبح بلا معنى إذا فقد البناء الدلالي والتركيبي (المادة اللغوية البحتة) للخطاب علاقته بتأثيراته الاجتماعية .."(٢٤).

الهوامش

(١) : مجلة " الوسط " محمد برادة في مقاله " شرك الكتابة وشرك الكتابة ". العدد : ٢١ . ١٩٩٢ ..

(٢) : مجلة " الوسط " حليم بركات في مقاله " لماذا الكتابة ؟ ".. العدد : ٤٧ . ١٩٩٢ .

(٣) : مجلة " الوسط " : محمد برادة في موضوعه : النقد الأدبي ينتقل من " حياة المؤلف " إلى " حياة النص ".. العدد : ٥٥ .. ١٩٩٣ ..

(٤) : مجلة " الكرمل " : حوار " محمد برادة " مع " جمال الدين بن الشيخ " : الثقافة العربية وتغيب المتخيل .. العدد: ٢٧ . ١٩٨٨ .. ص / ٧٥ ..

(٥) : نفسه .. ص : ٧٣ ..

ملاحظة : بخصوص توظيف الرواية العربية للمعطيات التراثية ، يمكن الرجوعُ إلى كتاب الأستاذ " سعيد يقطين " : " الرواية والتراث السردي " المصادر عن المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء ، بيروت .. أما فيما يتعلق بالجوانب السردية العربية الكامنة في النصوص التراثية ، فيدل عليها كتاب " عبدالله ابراهيم " : " السردية العربية " .. وقد صدر عن نفس الدار .. أما عن المقارنة بين الرواية العربية الموظفة للشكل الغربي ، وتلك المستلهمة للشكل التراثي فنحيلُ عليها ضمن كتيب أصدرناه سابقاً ، ويحمل عنوان : " إشكالية الخطاب الروائي " .. وقد صدر عن منشورات " أوراق " بالدار البيضاء .

(٦) : فاضل العزاوي في رواية .. له .. رياض الريس / ١٢ .. ص ٢٥ و٢٦ ..

(٧) : رواية " وليمة لأعشاب البحر " لـ " حيدر حيدر " . دار أمواج بيروت . ط/١٩٩٢/٤ . ص : ٩ ..

(٨) : رواية " مدارات الشرق " الجزء الأول " الأشرعة " لـ " نبيل سليمان " دار الحوار .. سوريا .. ط/١/١٩٩٠ .. ص : ٧ ..

(٩) : كتاب " أسلوبية الرواية " لـ " لحمداني حميد " منشورات " سال ".. فاس / المغرب .. ١٩٨٩ .. ص : ٧٤ ..

(١٠) : نفسه .. ص : ٨٨ .

وتجدر ضرورة العودة لترجمة " محمد برادة " : الخطاب الروائي لمؤلفه " ميخائيل باختين " الطبعة الثانية .. دار الأمان .. الرباط ١٩٨٧ .. وذلك بقراءته كاملاً.. وهو مُعتمدُنا هنا .

(١١) و (١٢) : انظر مقدمة " محمد برادة " لكتاب باختين " الخطاب الروائي " – ص : ١٢ – ويُنْظرْ للصفحة : ١٧ ..

(١٣) : مجلة موقف العدد : ٦٩ . خاص : نحو رؤية شاملة للرواية العربية .. بحث " حليم بركات " : " نحو نظرية – علم اجتماعية للرواية العربية ".. ص : ١٨٠ ..

(١٤) : باختين في " الخطاب الروائي " .. ترجمة : محمد برادة .. ص / ٥٢ ..

(١٥) : نفسه .. ص / ٥٤ ..

(١٦) : مواقف ٦٩ .. الجزء الأول من العدد الخاص بالرواية العربية .. بحث " محمد برادة " : التعدد اللغوي في الرواية العربية .. ص : ١٦٢ ..

• ملاحظة : لقد حظيت كتابات " ميخائيل باختين " باهتمام واسع سواء في الغرب أو في الشرق .. وهكذا نجد في الغرب : " تودوروف في كتابه " نقد النقد : (وترجمه إلى العربية : سامي سويدان) "، " بيير زيما " في " النقد الاجتماعي MANUEL DE SOCTORITIQUE : (وترجمته إلى العربية : عايدة لطفي) "، " وجوليا كريستيفا " في كتابها " علم النص : (وترجمه إلى العربية : فريد الزاهي) "، " رامان سلدن " في كتابه " النظرية الأدبية المعاصرة " (وترجمه : جابر عصفور) ..

• أما كتب " باختين " المترجمة إلى العربية فنجد منها :

١ / الخطاب الروائي : Esthetique et theorie du Roman .. بإضافة بحث حول رواية " بعث " لـ " تولستوي " مترجماً عن كتاب " تودوروف " : " المبدأ الحواري " .. وأنجز الترجمة مع التقديم محمد برادة " . طبع في مصر أولاً والمغرب ثانياً .

٢ / الكلمة في الرواية ترجمه يوسف حلاق وهو ذاته الخطاب الروائي مع إضافة " من تاريخ الكلمة الروائية "؛ وطبع بسوريا .

٣ / الملحمة والرواية ، ترجمة جمال شحيد ، بيروت .

٤ / شعرية دوستيوفسكي : وترجمة جميل نصيف التكريتي .. وصدر في العراق والمغرب .

• أما من أهم الكتب العربية التي تناولت تجربته النقدية فنجد : أسلوبية الرواية ، النقد الروائي والايديولوجيا .. وهما معاً للناقد والباحث " لحميداني حميد " / المغرب ..

ونجد تطبيقاتٍ هنا وهناك .. مثلاً : قمري البشير عن " بيضة الديك " لـ " محمد زفزاف " .. ثم تطبيقات " محمد برادة " بالرّغم من غلبة النظري عليها .. كما أفردت " المعرفة " السورية عدداً لَهُ.

(١٧) : كتاب " تقنيات السرد الروائي " لـ " يمنى العيد " .. دار الفارابي .. بيروت .. ص : ٢٨ ..

(١٨) : مجلة " مواقف " ٧١/٧٠ .. الجزء الثاني الخاص بالرواية العربية .. بحث " محمد صديق " : " إشكالية المعرفة في الرواية العربية " .. وهو البحث الذي وجدناه – ونحن بصدد الكتابة – يتضمن لنفس ما أشرنا إليه على مستوى المرونة والتعدد اللغوي ، وإن كان يركز على " المعرفة بالضبط".. ص : ١٤٤ .

(١٩) : نفسه .. واستشهاد " نجيب محفوظ " أخذ من بحث " محمد صديق ". صد : ١٤٤ .

(٢٠) " نظرية المنهج الشكلي ".. نصوص الشكلانيين الروس .. ترجمة : ابراهيم الخطيب .. بيروت / الرباط .. ص : ١٢٢ .

(٢١) : كتاب " اللغة والخطاب الأدبي " .. اختيار وترجمة " سعيد الغانمي " .. مقالة : " اللغة والأدب " لـ " تودوروف " .. المركز الثقافي العربي .. الدار البيضاء / بيروت ص : ٤٤ ..

(٢٢) : نفسه .. ص ٤٤ و ٤٥ ..

(٢٣) : كتاب " المتخيل السردي " لـ " عبدالله ابراهيم " .. المركز الثقافي العربي .. الدار البيضاء .. بيروت . ص : ١٠٣ إلى ص : ١١٤ .

(٢٤) : كتاب " النقد الاجتماعي " لـ " بيير زيما " ترجمة : عايدة لطفي " .. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع .. القاهرة / باريس .. ص : ١٨٩ .

***

أحمد رفيق المهدوي

رائد التجريد الموسيقي في الشعر الليبي

محمد الصادق عفيفي

بدأت الدعوة إلى التجديد بعامة
خلال العقد الثاني من هذا القرن
الذي أوشك على الرحيل مع
(جماعة الديوان) ، ولكن - فيما
أرى - فإن أهم دعوة للتجديد في
عالمنا العربي المعاصر ، كانت خلال الثلاثينات ، مع ارتفاع صوت (شعراء المهجر) (وجماعة أبوللو) وكان كلا الصوتين يمثل الدعوة القوية للانفتاح التجديدي الذي يتمتع بأيديولوجية نظرية وتطبيقية ، منحته الحياة في كثير من ألوان الإبداع الفني ، من حيث المضمون[1]. (أي الأفكار ، والصور ، والأخيلة ، وتأصيل المعاني ، واستشفاف أغوار التيارات ، وصدق الإحساس ، والإلتزام بقضايا العصر) ، ومن حيث الإطار والشكل.

ويعنينا هنا التجديد في الإطار والشكل - أي صورة الشعر الذي يتناول (الوزن والقافية) وكان من أبرز المهاجمين لهذين العنصرين ميخائيل نعيمة الذي يقول : (فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، ورب عبارة منثورة جميلة التنسيق ، موسيقية الرنة ، كان فيها من الروح الشعري أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية[2]).

وقد انسربت هذه الدعوة إلى كثير من البلدان العربية ، مما أوجد بين أدبائها حواراً خلّاقاً ، وصراعاً فكرياً في هجوم ودفاع ، أثرى الحياة الأدبية بكثير من المقالات والبحوث والكتب ، ومن هذه البلدان ليبيا ، فعلى الرغم من الهدف الإيطالي الفاشستي المرسوم للصحافة ، إلا

أنها غدت مسرحاً لأقلام ، ومعرضاً لأفكار ، ومناقشات أدبية ، ولاسيما (مجلة ليبيا المصورة)[*] ، والدارس لها يلمس صورة قوية لتطور الحياة الفكرية بهذا القطر ، ومدى تأثره بالنهضة الأدبية في المهجر ، وفي مصر والشام ، ومن ثم ظهرت نزعات تجديدية ، وكان الشاعر أحمد رفيق المهدوي[٣] طليعة من تزعم لواء (دعوة التجديد الموسيقي) .

ولكي أكون واقعياً وموضوعياً كان لابد لي من نشر شيء من الشعر الليبي بعامة ، ومن شعر هذا الشاعر بخاصة ، ليقف عليه جمهور الأدباء ومن ثم فقد أقنعته بحكم صداقتي الوطيدة له - بطباعة شعره ، مع إصراره الشديد على الرفض ، وحينما أعلمت العقاد بذلك في إحدى ندواته الأسبوعية من كل يوم جمعة نشر مقالة جاء فيها : (أنّي لا أحب أن أثقل على أحد بإلحاح ، ولكني أرويها غريبة من غرائب الشعر ، ولابد له من غرائب ، ما يستحق أن يطوى منه ، ينشر بكل لسان ، وما يستحق أن ينشر منه يطويه دووه) ... ولقد رأيت من الواجب علي أن أنبه في صحافتنا الأدبية إلى مكانة هذا الشاعر الليبي (المهدوي) ، الذي يقل نظراؤه في العصر الحاضر "[٤].

وفي آخر الأمر ، قدم لي الشاعر جانباً من شعره - لعله يمثل النصف أو أقل - وقد طبعته في جزءين[٥] متواضعين ، وقد أجازهما الشاعر ، وهو حي يرزق آنذاك ١٩٥٤ - ١٩٦٠ ، وقد أخذته الفرحة ، حينما أعلمته أنني عرضت شعره - بل الكثير من الشعر الليبي - على جمهرة من أدبائنا[٦] ونقادنا على مستوى العالم العربي ، ممّن كانت تربطني بهم الصداقة والتلمذة أو الصلات الأدبية وكلهم استجاب مشكوراً، بل إن بعضهم كان يعد نفسه مقصراً ، وكان يأسف ، لأنه لم

يكن من قبل يعلم شيئاً عن الحياة الأدبيـة بليبيـا ، وعن شـاعرها الكبير رفيق المهدوي ، كهذا الذي يقوله ميخائيل نعيمـة : (.. إن شـعراء ليبيـا لـم يجدوا مـن يعرف بهـم مـن بنـي قومهـم ، ويدفـع بهـم إلـى المسـرح العربي، وقد آن لهم أن يخرجـوا مـن هـذا الجب ... الـذي حبسـتهم فيـه ظروف الاستعمار ، ليراهم رجال القلم والعلم في الديار العربية .. "[٧].

ويقولـه عـارف النكـدي عضـو المجمـع اللغـوي بدمشـق : (لقـد عرفتنا أيها العفيفي في كتابك الشعر والشعراء في ليبيـا ، إلـى قطـر مـن أقطارنا العربية ، كنا نجهله مـن جهـة نهضتـه الأدبيـة ، وإن كنـا نعـرف جهاده البطولي ، ونزعته الوطنية في سبيل حريته واستقلاله .. "[٨].

ويقول فريد أبو حديد : (أشعر بكثير من التردد في ذكر حقيقة لا تسرني ، وهي أني لـم أكـن أعـرف شيئاً عـن شـاعر ليبيـا الكبـير رفيـق المهدوي ....، ولكن مما يخفف من وقع هذا الشعور عندي ، أننـي لسـت المسؤول وحدي في هذا الأمر ، إذ إن لي فيه شـركاء كثـيرين ، لا يمكـن اعفاؤهم من اللوم ...، والفضل في خروج هذا الجـزء مـن ديـوان رفيـق إلى النور ، وإمتاع أبناء العروبة بما فيه من هذا الرصيد الكبير ، يرجـع إلـى زميلنـا الأسـتاذ الصـادق عفيفـي ....، ولـولا أنـه فـاز بثقـة الشــاعر المهدوي ، وألح عليه إلحاحاً شديداً ، حتى يـأذن لـه بنشـر تلـك الطائفـة من شعره ، لمـا اسـتطاع شـيء مـن هـذا الشـعر أن يـرى النـور ويظهـر للناس .. "[٩].

رفيق والتشكيلات الشعرية :

لم يكتف رفيق بمطلب التنويع في القافية ، بل شن حملة شـعواء

على ذلك القيد الذي رضي به الشعراء العرب على مر العصور ، وكبّلوا به قصائدهم وأشعارهم ، فدعا إلى طرح القافية ، والتخلص منها وفي ذلك يقول :

أما آن للشعر أن يستقل	ويخلص من ربقة القافية
فقد طال والله تقييده	بتقليدنا الأعصر الخالية[١٠].

وكأنه كان يردد قول نعيمة : (إن القافية العربية السائدة إلى اليوم ، ليست سوى قيد من حديد يربط قرائح شعرائنا ، وقد حان تحطيمه "[١١] وإذا كان نعيمة لم يكتف بهذه الحملة النظرية هو ونظراؤه من شعراء المهجر ، ولاسيما وهو شاعر إلى كونه ناقداً للشعر ، فنراه يقوم بتطبيقها على كثير مما نظم من أشعار ، فقد جرى رفيق على نهجهم ، وباراهم في هذا المضمار.

فهو يبدأ القصيدة على وزن معين ، وقافية معينة ، ولكنه ما يكاد ينشيء هذه القافية التي جعلها مطلعاً للقصيدة من خلال بيتين أو ثلاثة ... حتى يعرض عنها ، وتحنّ نفسه الشاعرة إلى الانطلاق منها ، والتحرر من قيدها الرتيب ، فلا يلبث أن يعدل عنها ، ويتركها إلى غيرها، ويقوم بنظم مجموعة أخرى من الأبيات على قافية مخالفة ، وقد يعود في المجموعة الثانية لنفس القافية الأولى ، وقد يستمر في التغيير والتبديل في كل مجموعة[١٢]، وهذا ما نسميه (بالشعر المقطعي) ، ونريد به الشكل الشعري الذي يقوم على نظام المقطوعات في الشعر الانجليزي، وعلى أشكال (المسمط) ، و (الموشح) في الشعر العربي .

وقد بدأ هذا الشكل يغزو شعرنا العربي ، على يد شعراء

المهجر، وجماعة أبوللو ، ومن جاراهم ، ولاسيما حينما استخدموه في الترجمة من الشعر الانجليزي إلى العربية ، وكتابة الأناشيد ، ثم أخذت تتسع دائرته ، ويتكىء عليه الشعراء في المسرحيات ، والترانيم الروائية ، والبحور القصيرة ، ولم يقتصر الأمر في إحياء هذا اللون على استخدام الأناشيد والمسرحيات ، بل مالوا إلى إحياء الأوزان ذات الشبه بالأوزان الأوربية ، كالثنائيات والمربعات والمخمسات والأرجال .

وكان أبرز من استخدم هذا الشكل المقطعي في ليبيا ، شاعرنا رفيق حيث استوى ونضج مفهوم القالب الشعري في وعيه ، ولم تعد القصيدة في شعره ترتكز على وحدة البيت ، في الغالب بل أصبحت (بنية حية) [١٣] متلاحمة النسج ، موحدة الموضوع ، يأخذ بعضها بحجز بعض، وكأنها قد فصلت على هذا القالب ، وهو ما امتدحه به عزيز أباظة والعقاد ، حيث قال الأول : لعل أروع ما يتضح في هذا الديوان القيم الذي قدمه لنا صديقنا الأديب محمد الصادق عفيفي .. تلك التجارب الشعورية التي صورها الشاعر فاحسن تصويرها .. وحاول ما وسعه طاقته العامرة أن يبرزها في إطار متلاحم النسج ، موحد ، شائق جذاب...، دون أن يحيد عن نطاق الحقيقة والصدق الواقعي والأصالة..." [١٤].

وقال الثاني عندما كان يستمع إلى بعض قصائد شاعرنا المهدوي ، الموحدة القافية والمقطعية ، وهو راكب للبواخر النيلية ليلاً في رحلته للسودان – وأما شعره ، فلا أقول في بنيته الحية ، إلا أنه ملأ النفوس بإيناس ، غطى على كل ما هنالك من وحشة الظلام والخواء ، ووحشة المصير المجهول .. " [١٥].

وقد تقوم أشعار الشاعر على (المقطوعة) باعتبارها وحدة لقصائده ، وليصور فيها جانباً من تجربته ، وهي التي تهمنا هنا في مجال تجديده ، ومن ذلك الثنائيات ، والرباعيات ، والخماسيات ، والمسمطات ، والموشحات ، والتوزيعات الجديدة .

التشكيل الأول : الثنائيات :

وهناك قرابة بينها وبين المزدوجات ، ولكنها تختلف عنها من جانبين : أولاً - أنّها لا تقوم على (المشطور) ، بل على اساس البيت التام ، أو المجزوء ، وعلى أن البيتين كما يكونان على قافية واحدة ، يكونان متناظرين في القافية (أي متقابلين) في الحرف الأخير ، في كل من شطري الصدر والعجز ، وبمعنى أدق : أن تسير القصيدة على أساس أن كل أربعة أقسمة وحدة من حيث القافية الأولى - أي قافية الصدر - ومن حيث القافية الثانية - أي قافية العجز - وعلى اساس أن القسم الأول والثالث بقافية متحدة فيما بينهما ، والقسم الثاني والرابع بقافية متحدة فيما بينهما ، ومغايرة للقسمين السابقين .

والثنائيات الرفيقية جاءت على القافية الموحدة في كل بيتين ، سواء أكانت القصيدة من البحور التامة ، أم المجزوءة ، وذلك مثل قصيدته (أما آن)[١٦] وجاءت - أي الثنائيات - على القوافي المتناظرة[١٧]، المتساوية الأشطار ، وذلك مثل قصيدة (حبيب)[١٨].

ولكن الجديد عند رفيق - وهو الذي يعنينا في هذا البحث - أنه سلك طريقاً غير المعهود لدى العروضيين ، وذلك من حيث ترتيب التفاعيل في الثنائية ، فالبيت يتكون من مصراعين ، ولكنهما غير

متساويين في عدد التفاعيل ، حيث جاء في أكثر من نموذج بتفعيلتين على السطر بقافية معينة ، ثم أردفها على السطر نفسه بتفعيلة واحدة ، بقافية مغايرة ، وذلك كما في قصيدة (ثغور الورد) ومنها :

يـا ثغـور الـورد هيـا   خـــــبريني
أرسـلي الأنفـاس ريـا   وانعشـــــيني

• •

واملئـي الكـون بطيـب   يــا نديـــه
وابعثـي ذكـرى حبيـب   لـــي هديـــه[19]

وكما في قصيدته (الشعر والجمال) التي مطلعها :

يـا للمشـوق الهـزار غنـى   علـــى الغصـــون
فهـاج فـي الخـاطر المعنـى   ســحر الجفـــون[20]

والقصيدة الأولى في حقيقتها من (مجزوء الرمل) ، ولكن الشاعر لجأ في بنائه إلى الإتيان بتفعيلتين - كما رأينا - وبقافية متفقة مع ما يليها من مناظرتها في القسم الثالث ، من البيت الثاني ، ثم بتفعيلة واحدة مستقلة بقافية أخرى مستقلة مع ما بعدها في القسم الرابع، وتسير القصيدة باطراد هكذا في كل بيتين - أي في كل مقطع من مقاطعها - وبمعنى أدق فإننا نرى في البيت الأول قافيتين : (واحدة في المصراع الأول ، والأخرى في المصراع الثاني يتبع البيت الأول)[21].

ولا شك أن تلك ميزة من مميزات التطور والتجديد في شكل البحور الموروثة ، وبمعنى أوضح في شكل القصيدة المعاصرة عند

رفيق، وهو بذلك قد فتح باباً جديداً في بنية التشكيل الموسيقي في هذا الوقت القديم سنة ١٩٣٤) في الشعر الليبي ، وإن كان قائماً على الوزن الموروث الذي نعرفه باسم (الرمل) في الشاهد الأول ، ولكن في توزيع جديد للتفعيلة ، حيث لا نعرف منه إلا (التام) و(المجزوء) ، ولكن في (تفعيلات متساوية) ، ست منها في التام ، وأربع منها في المجزوء .

والقصيدة الثانية (الشعر والجمال) من مخلع البسيط ، وقد سلك بها نفس الطريقة حيث إن بحر البسيط يقوم على (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) ، ويجيء تاماً ، ومجزوءاً ، والقصيدة التي بين أيدينا أي (يا للمشوق الهزار غنى) من (مجزوء البسيط المقطوع) والقطع : عبارة عن حذف آخر الوتد المجموع ، مع إسكان ما قبله ، ومن ثم تصير مستفعلن (مفعولن) ، وقد كثر على يد المتأخرين من الشعراء (خبن) مفعولن ، والخبن : عبارة عن حذف الثاني الساكن ، فتصير (فعولن) - كما هو معنا - وقد سموا هذا (مخلع البسيط) فيصير الوزن : (مستفعلن فاعلن فعولن) .

التشكيل الثاني :

الرباعيات : ويقوم على نوعين :

١ - النوع الأول : هو الرباعيات التي جاءت في إطار القصائد الطوال ، التي بنيت مقطوعاتها على الوحدات الرباعية ، وقد ذهبت كل رباعية فيها بقافية خاصة بها ، ومغايرة لما سبقتها ، ولما بعدها ، ورباعيات هذا النمط - في الغالب - غير مستقلة بمضمونها ، ومعناها ،

ولكنها عبارة عن لبنة في النسيج العام للقصيدة ، وذلك مثل قصيدة (ذكرى أبي الطيب) ، ونجتزىء منها المقطع الأول :

عباقرة الناس بعد الممات

يعيشون في حالة الذكريات

وتلك برغم المنون حياة

بها فاز مثل أبي الطيب[٢٢].

٢ - النوع الثاني : هو الرباعية التي جاءت مستقلة بنفسها ، ومعناها ، وقافيتها ، وهي جد قليلة في شعر رفيق ، وذلك مثل رباعيته عن (أمجادنا بطليطلة) :

قضيت يوماً في طليطلة	ما كان أجمله وأبهاه
بلد على جبل أحاط بها	واد .. وأشجار وأمواه
كبرت ربي في كنيستها	وشهدت أن لا رب إلا هو
وذكرت مجداً كان شيده	أجدادنا ، لكن أضعناه[٢٣]

وسواء أكانت الرباعية مستقلة بنفسها ، أم جاءت في إطار إحدى القصائد ، فإنها تتكون من أربعة أسطر ، كل منها قد يتألف من شطر واحد ، أو من بيتين ، كل منهما يتكون من شطرين ، وقد سار على هذا (عمر الخيام) صاحب أشهر رباعيات في التاريخ الأدبي وذلك لأنه التزم فيها بوزن (الدوبيت .. Dobet الفارسي)[٢٤] وواضح من الكلمة : أنه عبارة عن بيتين ، كل بيت يتألف من شطرين ، فيصبح لدينا أربعة مصاريع ، الأول والثاني والرابع مقفى بقافية متحدة فيما بينها ، والثالث مطلق .

وقد تكون الأبيات الأربعة مقفيات بقافية واحدة ، كما هو معنا في نموذج طليطلة ، وقد يكون البيت الأول والثاني والثالث مقفى بقافية متحدة فيما بينها ، والرابع مطلق ، كما هو معنا في نموذج (أبي الطيب المتنبي) ، وقد يكون الأول والثالث بقافية موحدة فيما بينهما ، والثاني والرابع بقافية موحدة ، ومغايرة للسابقين .

التشكيل الثالث - الخماسيات :

والمخمس ، هو أن يؤتى فيه بخمسة أقسمة كلها من وزن القافية للأقسمة الأربعة الأولى ، ويتحد القسيم الخامس من كل مقطع من المقاطع التالية ، مع الخامس من المقطع الأول . ولهذا التشكيل الخماسي ضروب كثيرة ، من حيث بناء القافية ، مثل (أ ب أ أ أ) ، ومثل (أ ب أ ب ب) ، ومثل (أ أ أ أ أ) ، ومثل : (أ أ أ ب جـ)[٢٥] ومثل : (أ أ أ أ ب) ، وهذه الصور الثلاث الأخيرة ، هي التي تداولها رفيق في شعره، ومن ذلك قوله في مناجاة روح (جبرائيل دانونزيو) الشاعر الإيطالي عند موته بعد المطلع :

رفرفي في عالم الأرواح أصبحت طليقه

* *

كنت في سجن من الجسم الترابي أسيره
تستشفين حجاب الغيب من نور البصيره
كان ذلك الجسم يخفي نزوة الروح الكبيره
فانجلى الآن حجاب الشك عن شمس الحقيقه
فامرحي في عالم الأرواح أصبحت طليقه[٢٦]

وقوله في وصف (جليانة) ، وهي ضاحية جميلة من ضواحي بنغازي تقع على شاطىء البحر المتوسط :

ولقرص الشمس مالت تتوارى جذوة تشعل فوق الماء نارا
تركت لوناً يحاكي الجلنارا أو حياء البكر في خد أسيل

ألهبته قبلة في لعب[٢٧]

ومصطلح (الخماسي) و(المخمس) هما التسميتان الأساسيتان لهذا الضرب ، أما (التخميس) وإن كان قريباً من هذا التشكيل ، ولكنه نمط آخر ، لأنه يتكىء على الاقتباس من قصائد الغير .

التشكيل الرابع – المسمطات :

وقد يبتدىء فيها الشاعر ببيت مصرّع – أي يكون شطراه على قافية واحدة – ثم يأتي بأربعة أقسمة ، أي أربعة أشطار على قافية واحدة، من غير قافية البيت المصرع[٢٨]، ثم يعيد قسماً واحداً من جنب البيت المصرع الذي بدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة .

وقد يكون المسمط بلا بيت مصرع ، وهو بهذا يكون شبيهاً بالمخمسات ، ونأخذ لشاعرنا نموذجاً واحداً من هذا النمط الثاني ، وهو قوله :

لنا في ساحل البحر لقاء ساعة العصر
نخوض الماء أو نجرى على الشاطىء لا ندري

بأنا للهوى .. نحبو[٢٩]

التشكيل الخامس - الموشحات :

للموشح ضروب ومعايير فنية ، لا نعرض لها هنا[٣٠]، إلا بمقدار ما يفيد في فهم هذا الفن وأنواعه ، فهو يبدأ (بالمطلع)[٣١]، وهو مكوَّن من شطرين متحدي القافية ، ثم من (بيت) بقافية مغايرة لقافية المطلع ، وهو غير بيت القصيدة ، لأن هذا البيت التوشيحي - ما هو في حقيقته إلا مقطع كامل (وينعت بالدور) - ويكون مكوّناً من عدة أشطار : أربعة ، أو ستة - وهو الغالب - أو ثمانية ، ثم يعقب هذا البيت نفس المطلع كرة ثانية ، ولكنه يأخذ في هذه الحالة تسمية أخرى ، هي (القفل) .

وإن لم يكن هناك في أصل الموشحة مطلع ، وهو ما يسمى (بالموشح الأقرع) فيأتي الشاعر آنذاك بقفل من بعد البيت ، ولكنه يختلف في قافيته عن قافية البيت ويكرره الشاعر بعينه ، أو بتغيير طفيف ، حتى آخر الموشحة ، ولكنه يسمى في نهاية الموشحة (الخرجة).

وهكذا تسير الموشحة على هذا النسق (قفل ثابت القافية) وبيت تتغير قوافيه من بيت لآخر ، ونقرأ في هذا لشاعرنا رفيق أكثر من نص قريب الشبه بالموشحة ، ومن ثم اعتبرناه موشحة ، كقصيدة (يا شبابي) وهي تقوم على المطلع ، ثم يعقبه البيت ، ثم يتكرر المطلع بتغير طفيف :

بين دمعي ونحيبي	يا شبابي تتلاشى
كتلاشي الطل في الشمـ	ـس من الزهر يطير

• •

يـا ربيـع العمـر يـا عمـــر زهـور الياسـمين
يـا حثيـث السـير يـا هـا رب بـالوقت الثميـن
.. ..

* *

رغـم آهـاتي وحرصـي يـا شـبابي تتلاشـي
كتلاشـي الطـل فـي الشـمس مـن الزهـر يطـير[٣٢]

وكقوله في (زهرة القرنفل) بدون مطلع :

تبسـمي .. تبسـمي يـا حلـوة المقبـل
عـن الشـذا تنسـمي يـا زهـرة القرنفـل

أنت جمال الزهر

يـا لـذة النفـوس يـا متعـة أحـلام المنـى
يـا بهجـة العيـون يـا وجـه السـرور والهنـا

أنت جلاء البصر[٣٣]

سادساً – التشكيلات الجديدة :

وتقوم هذه التشكيلات على توزيع نظام صوتي جديد ، ويكفي أن نقدم منها نموذجاً أو نموذجين ، حيث نلحظ فيها أنها تستخدم العنصرين الأساسيين من الشعر ، وهما (الوزن – والقافية)، ولكن بطريقة جديدة غير معهودة خلال الثلاثينات بليبيا ، فيما عرفناه من طرائق وقوالب ،

وهو استخدام ذكي ، يكشف عن إحساس موسيقي مرهف يتمتع به رفيق المهدوي ، حتى إنه ليكاد يتحول بالأبيات ، أو المقاطع أحياناً إلى أغنية، بما منحها من إيقاع رقيق منسجم مع جرس نفسه ، ومن تنويع جديد في توزيع التفاعيل ضمن البحور المأثورة ، وذلك كقوله من قصيدته (وطني) وهي من الرمل ، وقد جاء بتفعيلة واحدة على سطر ، ثم بأربع تفعيلات ، ثم بتفعيلتين :

يا بلادي !

عجباً لي ولتركي		وطناً فيه حبيبي

وطناً فيه أناسي

وبه مسقط رأسي

لست ما عشت بناسي[٣٤]

وقد وقفت على هذه القصيدة ، في كتاب أحد الدارسين ، وقد ساقها بتوزيع آخر تتحقق فيه – فيما أرى – طريقة الشعر المرسل :

وطناً فيه أناسي ، وبه مسقط رأسي

لست ما عشت بناسي ، لذة العيش الخصيب

عجبا لي يا بلادي ، كيف ضيّعت رشادي

لم أوفق في اجتهادي ، حين فارقت حماك

وتوطّنتُ سواك ، بان لي قدر الغريب[٣٥]

وقد اتكأ هذا الدارس فيما ذكر في أكثر من موطن من دراسته على ديوان الشاعر الذي جمعته (اللجنة الرفيقيات) ولم أطلع على هذا الديوان .

وكما نرى من هذه التشكيلات التي قدمناها ، فإن رفيقاً لم يقصد من وراء دعوته تلك إلى (التخلص من القافية) بصورة عامة ، ومن ثم وقف عند الأوزان التقليدية ، ورأى أنها ليست بحجر عثرة أمام شاعريته المتدفقة ، كما أن القوافي لا يمكن أن تحدّ من إمكاناته الإبداعية في التنويع الموسيقي على موجات البحور المأثورة ، فهو كما طرق أبواب النماذج التقليدية ، التي تواضع عليها القدماء ، وركبوها من النظم على قافية واحدة ، فقد خرج على هذه النماذج بتشكيلات جديدة ، لم يمارسها معاصروه من شعراء ليبيا التقليديين من جيله كالشارف والفقي وقنابه والحلاف والأسطى عمر .

قصيدة النثر :

بل أكثر من ذلك خشى رفيق أن يفهم من هذه الدعوة الداعية للتحرر من القافية : أنه يؤيد (قصيدة النثر) ، كما صنع شعراء المهجر الذين أقبلوا على هذا الشعر المنثور - ولاسيما أمين الريحاني وجبران ورشيد أيوب[٣٦] - إلا أنه يرفض هذا النمط ، ويرى : أنه مهما توافرت وحدات الإيقاع الداخلية في بعض ألوان القول كالنثر الفني ، أو السجع المنظم الجميل ، أو ما يسمى (بقصيدة النثر) .. وما إلى ذلك من ضروب القول المنغوم ، إلا أنها تبقى نثراً ، ولا ترقى إلى موسيقا الشعر الموزون ، التي لعبت دوراً كبيراً في حفظه قروناً طويلة[٣٧]، حتى حق لابن رشيق أن يقول : (ما تكلمت به العرب من جيد المنثور ، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عشره ، ولا ضاع من الموزون عشره "[٣٨].

وعلى حد تعبير إليوت الشاعر الانجليزي : إن الشاعر يصل إلى حدود الوعي ، ثم يجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه ، وإنما تبلغه الكلمات المنظومة ، لأن هذا العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى وأفق ، ولا يبلغ هذا الأفق إلا الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقا الشعرية ، ومن ثم نلحظ ما تلعبه الموسيقا في عملية الإيصال والتأثير معاً "[٣٩].

رفيق والوزن :

كان رفيق يشتاق إلى التحلل من ربقة القافية ، والانطلاق نحو ألوان من التشكيل الموسيقي - كما لمسنا آنفاً - وكان يشتاق أكثر إلى أن يجدد في الأوزان الشعرية ، ويأتي بأوزان اخرى غير أوزان الخليل ، ولعله بهذا يعتبر أسبق من كثير ممن نسبوا لأنفسهم دعاوى التجديد الموسيقي ، وقد كتب في ذلك بعض المقالات الطوال ، ونظم الأشعار التي تدعو وتحض على التجديد في الوزن ، ثم توج ذلك بعرض وزن جديد .

وكما اضطرمت نفس رفيق بالدعوة إلى الحرية في بلاده[٤٠]، فقد اضطرمت بالدعوة إلى الحرية في إيجاد موازين جديدة للشعر ، وإثراء الحياة الأدبية بأنماط مستحدثة من الأوزان ، وإذا كان شعراء الأندلس والمغرب الكبير حاولوا قديماً التمرد على بحور الخليل ، حينما أحسوا بتخلف القصيدة الموحدة إزاء الألحان المنوعة ، ورأوا أن الحاجة ماسة إلى وزن جديد من الشعر يواكب الموسيقا والغناء في تنوعهما ، فابتكروا : الموشح ، والزجل ، وإذا كان بعض شعرائنا في مطلع هذا

العصر الحديث أرادوا أن يجددوا في هذا الباب ، فكان للبارودي وزن مخترع لا عهد للعروضيين به ، ألا وهو (املأ القدح)[٤١]، وكان للرافعي وزن مخترع آخر ، وهو نشيد الطلبة (مجداً مجداً مدرستي)[٤٢]، وكان للعقاد[٤٣] وزن ثالث ، ألا وهو (عدنا والتقينا)، فلم لا يجرب هو الآخر حظه؟ وله في مقولة الزمخشري بكتابه (القسطاس) سند كبير ، حيث يقول : (والنظم على وزن مخترع ، خارج على أوزان الخليل ، لا يقدح في كونه شعراً مقبولاً)[٤٤]، لأن القاعدة الأصلية التي يجب أن يرتكز عليها الناقد في قبول أي شعر أو رفضه هي استحسان الذوق له .

قلت : كانت نفس رفيق تضطرم بالدعوة للتجديد ، وقد واتتها الفرصة مثنى ، وثلاث ، ورباع (مقالة - وإنشاداً - وابتكاراً) حيث فجر ذلك في نفسه لأول الأمر موت أستاذه الزهاوي في مارس ١٩٣٦ ، فقال: مخاطباً هذا الشاعر :

كنت للتجديد تسعى دائماً		قلم : فألهمنا أفانين الرثاء
علّنا نأتي بفن غير ما		كان تقليداً ، لفن القدماء
سئمت أنفسنا ، حتى متى		" ننشىء " الشعر على حرف الرياء؟
نال منا للقوافي قفص		كلنا فيه شبيه البغاء[٤٥]

ثم كتب في (مجلة ليبيا المصورة)[٤٦]، قائلاً : (ألم تر أن كثيراً من الأوزان العربية لا يستعملها أحد في زماننا هذا ، وتحسب علينا ، وهي أوزان رضيها العروضيون ، واستعملها القدامى ، ونظموا فيها ، ولكن ذوقنا الآن يمج أكثرها ، ولا نرى أحداً من شعراء عصرنا المجددين يميل إليها ...

ثم استطرد ليقول : نريد أن نتوسع في أوزان الشعر التي

عرفناها ، بإحداث أوزان جديدة على نغمات الشعر ، وألحانه المأثورة لنا، أو غيرها من (الكلام المتزن) على رأي ابن رشيق[٤٧]، ونسميه شعراً ، وتقييد تلك النغمات بقيود أوسع من قيود (لمعت سيوفنا) التي حددها عروضيونا القدماء ...، ونشترط أن يكون عروضيو عصرنا ، من أهل الموسيقا البارعين ، حتى يتسنى لهم أن يخترعوا لنا عروضاً وقواعد نزن بها شعرنا الجديد بغير ميزاننا القديم ...

ولسوف أقوم بتقديم وزن جديد بين يدي مقالتي تلك ، وإني على وجل مما أقدم عليه ، ولكنني لا أرى بداً من عرضه على جمهور الأدباء والنقاد طالباً منهم الرأي في الموضوع ...، وأجد فيما سوف أعرضه بعض التوسع في أوزان الشعر ، وأرجو أن يفتح ذلك باباً جديداً فيه نجاح القصيد .. وإن رأيت قبول هذا النموذج عرضت غيره ، من الكثير الذي يجول في فكري ، ولكنني لا أجسر على إظهاره ، وقد اعتمدت في هذا الوزن على الطبع والذوق الفني ، لا على ميزان معروف، والقصيدة عنوانها (قلب الشاعر والجمال) :

كالنحلة في الروضة تعبث بالنوار

• •

لا يفتأ حيران كثير .. الجولان

يقتحم الأشواك .. إلى زهر البستان

لا يبلغ ما يمكث مقدار .. الطيران

إن رفرف كالواقف أو حوّم أو طار

كالنحلة في الروضة تعبث بالنوار[٤٨]

وقد لاقى هذا الوزن كثيراً من الاستنكار ، وقليلاً من التأييد حين

صدوره ، لأنه كان غريباً على العقلية الأدبية في ليبيا ، التي ألفت نظاماً محدداً للأوزان العربية المأثورة ، لا يجوز الخروج عليه ، وفي هذا يقول موسى البرعصي شيخ المناهضين للتجديد من قصيدة طويلة رداً على رفيق :

مــــن أي بحــــر نظمــــت الشــــعرا
بحــر أجـــاج ، ونســـيت الشـــطرا

وعقب عليه رفيق بقوله : (لا بدع أن يتساءل أستاذنا البرعصي هو وغيره عن شيء لم يتعودوه من قبل ، وأن يستنكروا الأوزان التي لا توافق علم العروض ، فقد حدث مثل ذلك من قبل مع أبي العتاهية ، حيث كان ينظم الشعر على أوزان لا يعرفها أهل زمانه .. ولكنه التعصب للقديم "[٤٩].

ومن بعد ذلك بعدة سنوات لاقى هذا الوزن تمجيداً من أكثر من أديب ، وقد كان على رأسهم فريد أبو حديد[٥٠] ، ولا مجال لعرض هذا أو ذاك، ولكنا نحيل على بعض مظانها[٥١].

ثم كتب رفيق ثالثاً داعماً رأيه السابق المنادي بإيجاد أوزان جديدة ، غير ما ألفه الشعر العربي ، وإن له في مصطفى صادق الرافعي الذي كان يمارس وضع أوزان جديدة ، في نفس الوقت الذي جهر فيه بالدعوة للتجديد أسوة حسنة ، ونستمع إليه وهو يقول : شكراً لمجلة الرسالة المصرية التي أيدت فكرتي في عددها ٢٢٥ في مقالة عن الرافعي للأستاذ سعيد العريان بتاريخ أكتوبر ١٩٣٧ "[٥٢].

ثم قفى على إثر ذلك بقصيدة داعية للتجديد الوزني – وهي كما يقول ، وإن كانت قديمة ومهملة في أوراقي – إلا أنه قد حان نشرها :

سل الموسيقار عن النغمات		أيمكن للفن تحديدها
فما بالنا في (فعول فعول)		وقفنا نحاذر تجديدها ؟

* *

إذا كان بالوزن فيما مضى		عرفنا من الشعر تلك البحور
أنعجز بالوزن عن أن نزيد		بحوراً تزيد بمر الدهور ؟

* *

ويا شاعر العصر جدد لنا		من الوزن غير الذي نعرف
ولا تخش مر انتقاد الغلاة		فسوف يؤيدك المنصف

ثم عرج رابعاً – في أثناء مناجاته لروح (دا نوننزيو)[٥٤] إلى غمز الجامدين على القديم ، والذين لا يريدون لحركة التجديد أن تنطلق .

الهوامش والمراجع

١ – انظر : في هذا آراء العقاد ، وشكري ، والمازني ، ومطران ، ونقولا فياض ، في كتاب نزعات التجديد في الأدب المعاصر لأنور الجندي : ١٦١ (ط – الأنجلو ١٩٧٥) .

٢ – الغربال : ١٠١ (ط – القاهرة ١٩٢٢) .

(*) صدرت في بنغازي عام ١٩٣٥ ، واستمرت قرابة عشر سنوات .

٣ – انظر : ترجمة له في كل من كتابنا : الشعر والشعراء في ليبيا : ١٥٦ (الأنجلو : ١٩٥٤ ، ورفيق شاعر الوطنية : ١٤ (ط – الأنجلو بمصر ١٩٥٩) ، والاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي : ٤١٣ (ط – الكشاف ببروت ١٩٦٩) .

٤ – جريدة الأخبار المصرية : ١٥ من أكتوبر ١٩٥٤ .

٥ – قامت بطباعتها مطبعة الرسالة ١٩٥٦ – ١٩٥٩ ، وقامت مؤسسة المطبوعات الحديثة ، ومكتبة الأنجلو بتوزيعها .

٦ – أذكر منهم : العقاد ، ونعيمة ، وفريد أبو حديد ، وعمر الدسوقي ، وعزيز أباظة ، والأخطل الصغير ، وعلى الجندي ، وزكي المحاسني ، وغنيمي هلال ، ومندور ، والحوفي (انظر كتابنا الشعر والشعراء : ٦٧) .

٧ – مجلة العرفان ، لبنان ١٩٥٩ ، وقارن بكتابنا : رفيق شاعر الوطنية : ١٢٢ .

٨ – الشعر والشعراء في ليبيا (صفحة الغلاف الأخيرة) .

٩ – ديوان رفيق (بتحقيقنا) وهو أول ظهور لشعر هذا الشاعر : ١٥١/١ .

١٠ – مجلة ليبيا المصورة ١٩٣٨ ، والديوان : ١٤٥/١ .

١١ – الغربال : ٧٠ .

١٢ – انظر : شعراء الرابطة القلمية لنادرة جميل : ٢٥٦ (ط – دار المعارف : ١٩٦٤) .

١٣ – انظر : كتابنا : الإتجاهات الوطنية : ٤٨٩ .

١٤ – الديوان : (و) .

١٥ – كتابنا رفيق شاعر الوطنية : ١٩ .

١٦ – الديوان : ١٤٨/١ .

١٧ - تسمى عند العروضيين (المشرعة) .

١٨ - الديوان : ١٤٦/١ .

١٩ - نفسه : ١٢/٢ .

٢٠ - نفسه : ٧٢/١ .

٢١ - كتاب مهرجان رفيق : ١٧٨ (ط - جامعة بنغازي ١٩٩٣) .

٢٢ - الديوان : ١١٧/١ .

٢٣ - نفسه : ٢٤/٢ .

٢٤ - انظر : عمر الخيام لأحمد حامد : ١٠٠ (ط - المعارف بغداد ١٩٦١) .

٢٥ - انظر : الشعر العربي الحديث لموريه : ٤٨١ (ط - دار الفكر العربي بمصر ١٩٨٦ ، وأهدى سبيل لمحمود مصطفى : ١٥٤ (ط - صبيح بمصر ١٩٦٧) .

٢٦ - الديوان : ٦٥/١ .

٢٧ - نفسه : ٩٩/١ .

٢٨ - أهدى سبيل : ١٤٦ ، وتاريخ الأدب العربي للسباعي بيومي ٣٢١/٣ (ط - العلوم بمصر ١٩٣٥) .

٢٩ - الديوان : ٤٨/١ .

٣٠ - انظر كتابنا : الأدب المغربي (الفصل الخاص بالموشحات : ٥٢٣ (ط - دار الكتاب اللبناني ١٩٦٠) .

٣١ - وقد يسمى : بالمذهب أو الغصن .

٣٢ - الديوان : ٧٠/١ .

٣٣ - نفسه : ٣٠/٢ .

٣٤ - نفسه : ١٩/١ .

٣٥ - رفيق في الميزان لعبدربه الغناي : ١٥٩/١ (ط - الأندلس بنغازي ١٩٦٧) .

٣٦ - التجديد في شعر المهجر لمصطفى هداره : ١٨٤ (ط - دار الفكر بمصر ١٩٥٧) .

٣٧ - انظر : مجلة ليبيا المصورة ديسمبر ١٩٣٨ ، وقارن بالمجلة العربية يوليه ١٩٨٠ ص ٤٩ .

٣٨ - العمدة : ٢٠/١ (ط - دار الجيل ببيروت ١٩٧٢) .

٣٩ – اقتبسه في مقال له ، المجلة العربية السعودية ، يوليه ١٩٨٠ ص ٥٠ .

٤٠ – انظر كتابي : رفيق شاعر الوطنية الليبية .

٤١ – ديوان البارودي : ١٠٢/١ (الأميرية ١٩٥٤) .

٤٢ – ليبيا المصورة ديسمبر ١٩٣٧ .

٤٣ – ديوان أعاصير مغرب : ٦٤ (ط – الاستقامة بمصر ١٩٤٢) .

٤٤ – القسطاس للزمخشري (محمود بن عمر) : ١٢٥ (ط – صبيح ١٣٦٢) وقارن بشوقي ضيف في كتابه الفن ومذاهبه في الشعر : ٧٤ (ط – دار المعارف ١٩٧٤) .

٤٥ – الديوان : ١٢١/١ .

٤٦ – س ١ ع ١٠ يوليو ١٩٣٦ .

٤٧ – العمدة : ١٢٠/١ .

٤٨ – الديوان : ١٤٩/١ .

٤٩ – مجلة ليبيا المصورة ، ديسمبر ١٩٣٧ .

٥٠ – الديوان : ١٥٢/١ .

٥١ – انظر في ذلك : رفيق في الميزان : ١٦١/١ ، والشعر والشعراء في ليبيا : ٤٧ ، ومهرجان رفيق : ١٧٤ و٢٢٦ ، وليبيا المصورة ، مارس ١٩٣٨ .

٥٢ – مجلة ليبيا المصورة ، ديسمبر ١٩٧٣ .

٥٣ – الديوان : ١٤٨/١ .

٥٤ – ليبيا المصورة ، مايو ١٩٣٨ والديوان : ٦٥/١ .

* * *

نصوص اللغة وقانون الأضداد

محمد الخافي

تهدف هذه الدراسة إلى طرح أصول نظرية جديدة في اللغة مستندة على معطيات قديمة جداً وبسيطة جداً. وتتلخص هذه النظرية في مفهوم محوري عام هو مفهوم النص اللغوي الذي يبدو منه بكل وضوح، أن اللغة نص متكامل يتضمن رسالة واضحة وخطاباً محدداً ينبغي معرفته وتحديد موقعه منه وعلاقته بنوعين آخرين من النصوص يمثل كل ما يؤلفه ويبدعه الانسان من نصوص أدبية وفلسفية وقانونية وعلمية..... ولو لم تكن اللغة في أصلها نصاً لما استطاع الإنسان أن يؤلف من مفرداتها المتناثرة نصوصاً منطوقة ومكتوبة يعبر فيها عن آرائه وأفكاره ويتواصل بها مع الآخرين.

والإنسان عندما يؤلف نصاً ما مهما كان صغيراً (كلمة – جملة) لا يعمل في الواقع سوى على تقليد اللغة ومحاكاتها، وذلك لأن الأصل في اللغة هو وحدة النص وليس وحدة المفردات، ولهذا فالكلمات التي نؤلف منها نصوصنا الخاصة هي في الأصل قد انتزعت من أماكنها داخل نص لغوي طبيعي.....

وضعية الألفاظ والمفردات في اللغة أشبه بوضعية الحروف داخل الكلمات. ومعلوم أن الكلمات هي معاني تنشأ من جراء تأليف مجموعة من الحروف داخل لفظ واحد. أما معاني اللغة فهو ما يتحصل لدينا من جراء تفاعل الكلمات مع بعضها البعض نتيجة التحامها في تركيبة نسقية واحدة تصبح فيها الكلمات كأنما هي أحرف داخل معاني.. والحروف إذا كانت

مستقلة تحافظ على معانيها الخاصة بها : معانيها المحدودة والمبهمة فهي عندما تضاف إلى بعضها البعض وتركب في كلمة تفقد معانيها الفردية لفائدة معنى أو معاني الكلمة الي تكونت منها.

نفس الشيء بالنسبة للكلمات ذاتها التي تظل محافظة على معانيها الخاصة بها ما دامت مستقلة عن بعضها البعض، لكنها عندما تصاغ في تركيبة واحدة تنشأ منها حينئذ معانٍ أخرى من مستوى أعلى الشيء الذي يعني أن معاني المفردات متناثرة هو فقط أدنى شكل من أشكال اللغة التي تزداد معانيها، وتخضع وتكتمل كلما كبر محيطها واتسعت قاعدتها.. إذا كانت اللغة نصاً فإن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف هي طبيعة هذا النص، وما هي الأفكار التي يحتويها وكيف يمكن الحصول عليه.

أول خطوة ينبغي القيام بها في هذا الصدد هو تلخيص اللغة وتخليصها من التكرار الذي يطبعها . أجل فإن في اللغة تكراراً كثيراً، وحذف التكرار ليس نقصاً من اللغة بل هو زيادة فيها، إنه نقص من ألفاظها من أجل الزيادة في معانيها ، بل هو تمزيق لجثث الألفاظ من أجل الكشف عن أرواحها . ويتم تلخيص اللغة بنفس الشكل الذي يتم به تلخيص الأصوات الهجائية للحروف داخل الكلمات من شكل : (ميم ، دال راء ، سين) إلى شكل : (مدرسى) .

وهنا عند الانتقال من الشكل الأول إلى الشكل الثاني ثم الانتقال من القراءة الفردية المستقلة إلى القراءة الجماعية الموحدة ، ومن الغموض إلى الوضوح أو من عدم المعنى إلى المعنى ، وتم الانتقال كذلك من الأصوات الهجائية الكثيرة التي تشغل مساحة كبيرة ولا تعني أي شيء إلى أصوات قليلة تشغل فقط مساحة صغيرة وتدل على معانٍ واضحة .

ومن المعلوم أن الحروف الهجائية تتكرر سواء داخل الكلمة

الواحدة أو داخل مجموع الكلمات التي يتكون منها معجم اللغة ، ورغم تكرارها فالحروف الهجائية قليلة ومحصورة العدد في نظام أبجدي أصبح الآن ممكناً بفضل المعطيات التي بين أيدينا ضبط عدد حروفه وتحليلها بطريقة رياضية ....

للغة نظام أبجدي ولها أيضاً نظام معجمي أو نظام ألفاظي يتكون من عدد قليل من المفردات التي تعتبر بمثابة الكلمات الأصول أو الأصلية الجامعة للمعاني الكلية في اللغة ... إذا كنا نفهم من التكرار تكرار الألفاظ داخل اللغة الواحدة والنموذج اللغوي الواحد فان التكرار أيضاً هو تكرار في النماذج والأنساق اللغوية ذاتها وذلك لأن من مقتضيات مفهوم النص في اللغة هو توحيد الحروف في كلمات وتوحيد الكلمات في نص توحيد الأنساق اللغوية المختلفة في خريطة لغوية واحدة ، نقول خريطة لغوية ، لأن اللغة خريطة فعلاً وداخلها تتحدد مواقع الكلمات بدقة متناهية مشكلة بذلك شبكة مواصلاتية بديعة هي أشبه بشبكة التواصل في المراكز العصبية العليا إن لم تكن هي هذه الشبكة ذاتها ، وذلك لأن من المبادىء الأساسية التي يطرحها مفهوم النص في اللغة هو تفسير نوع العلاقة الموجودة فيما بين الألفاظ ، حيث إن كل كلمة تؤسس لنفسها علاقات متعددة بشكل مباشر أو غير مباشر مع بقية المفردات من خلال مجموعة من المسالك والقنوات حتى إن تفسير الكلمة الواحدة قد يتطلب تفسير اللغة بأكملها.

إن العلاقة بين النماذج اللغوية ليست علاقة جوار وتجاور ، لأن اللغات لا يوجد بعضها خارج بعض، وإنما يوجد بعضها داخل بعض وفي قلبه . وإذا كان السائد حتى الآن ان العلاقة بين النماذج اللغوية علاقة جوار ، فلأن هذا الجوار هو أساس العلاقة السائدة بين عناصر ومفردات اللغة الواحدة ، ولهذا فنحن نكتشف وحدة النماذج اللغوية بشكل تلقائي

عندما نكون بصدد توحيد عناصر ومفردات النموذج اللغـوي الواحد . وإذا كان التفكير انطلاقاً من مجموع النماذج اللغوية أو من لغة موحدة يتيح لنـا فرصة استغلال جانب كبير من إمكانيات اللغة فإن توحيد اللغة هو أصلاً اكتشاف هذه الإمكانيات داخل اللغة الواحدة والنموذج اللغوي الواحد ، وقد سبق أن رأينا أن معاني اللغة تزداد وضوحاً وكمالاً كلما اتسعت قاعدتها وكبر محيطها .

اللغة نص من أجل اكتشافه لابد من القيام بعملية تلخيص لمفردات اللغة ، ولا يمكن القيام بهذا التلخيص إذا لم تعرف نوع العلاقات الموجودة بينها.

تـأليف اللغة في نص تلخيص المفردات وتفسير نوع العلاقـات الموجودة بينها.

كل هذه الشروط موجودة في قاعدة عامة من قواعد اللغة العربيـة هي المعروفة اصطلاحاً بنظام الاشتقاق الذي يمكن إجمال وضعيته في الدراسات اللغوية القديمة والحديثة في النقط الثلاث التالية :

١ ـ الاشتقاق عند اللغويين ثلاثة مستويات :

ـ الاشتقاق الصغير وهو الذي تتغير فيه أوزان الكلمات وتفعيلاتها: كتب مكتب كاتب مكتبة..

ـ الاشتقاق المتوسط وهو الذي تتغير فيه رتب حروف الكلمة الواحدة :

ABC. ACB. BAC. BCA. CAB. CBA

ـ الاشتقاق الكبير، وتتغير فيه إضافة إلى ما سبق الحروف الأصلية في الكلمة بحروف أخرى قريبة منها في المخارج الصوتية...

٢ ـ الكلمات التي ترجع بالاشتقاق إلى أصل لغوي واحد تظل حاملة لمعنى الجذر الذي تفرعت عنه بالإضافة إلى معانٍ أخرى جزئية متخصصة تشكل شخصية كل فرع على حدة داخل عائلته الموحدة، ومن هنا ذهب اللغويون إلى أن الاشتقاق كله ترادف.

٣ ـ الاشتقاق بهذه الأوصاف المذكورة يعتبر سمة من سمات اللغة العربية واللغات السامية عموماً.

لقد كانت هذه هي خلاصة اجتهادات قدامى فقهاء اللغة العربية الذين اعتمدوا منهج البحث التجريبي الاختباري، فأين هي اجتهادات المعاصرين ؟..

إن أشهر طريقتين للكتابة والقراءة هما :

١ ـ الكتابة من اليمين إلى اليسار.

٢ ـ الكتابة من اليسار إلى اليمين.

إلى جانبهما وجدت طريقة ثالثة تقرأ وتكتب فيها الأسطر من اليمين واليسار معاً، حيث يقرأ السطر الموالي من حيث انتهت قراءة السطر الذي قبله. بالإضافة إلى هذه الأنواع من الكتابة الافقية وجدت كذلك الكتابة العمودية التي كانت سائدة في القديم ومازالت بعض آثارها موجودة إلى الآن. كل من الكتابة الأفقية والعمودية لا غنى لإحداهما عن الأخرى، فنحن ننتقل من كلمة إلى كلمة أفقياً وننتقل من سطر إلى سطر عمودياً لتعذر الكتابة في سطور طويلة جداً.. الأمر الذي يفيد أن كل كتابة أفقية تتضمن في ذاتها كتابة عمودية وكل كتابة يمينية أو يسارية تتضمن في ذاتها الكتابة المقابلة لها، وفيما يلي تفسير للموضوع من خلال هذا المثال الذي نختاره في الأحرف الثلاثة ل ب س :

ل	ل	ب	ب	س	س
ب	س	ل	س	ل	ب
س	ب	س	ل	ب	ل

ل	ب	س
ب	س	ل
س	ل	ب

ويمكن أن نلاحظ أن الجدول الكبير تفسير للجدول الصغير، وهذا الأخير تلخيص للأول، ورغم صغره يحتوي الجدول الصغير على نفس المعلومات الموجودة في الجدول الكبير، ويكفي لتحقيق هذا قراءة الجدول الصغير من جهاته الأربعة : يمين يسار أعلى أسفل. المعلومات الواحدة والاختلاف الظاهر في حجم الجدولين يمين . إن المساحة التي تسع كلمة واحدة يمكن أن تسع كلمات عديدة الأمر الذي يفيد أن اللغة لا تحتاج في وجودها إلى مفهوم المساحة ، وإذا انعدمت المساحة كشرط في اللغة فإن مفهوم الحدود بين اللغات بدوره يسقط ويتهدم ، ولهذا نجد أن الاشتاق ليس فقط سمة من سمات اللغة العربية واللغات السامية وحدها كما ذهب إلى ذلك المختصون ، وإنما هو أمر عام في كل اللغات بدون استثناء . حيث تقوم الجذور بتوزيع فروعها داخل مختلف الأنساق اللغوية .

والاشتقاق هو الذي يمنحنا فرصة قراءة الكلمة الواحدة من اليمين ومن اليسار ومن كل الاتجاهات ، وذلك لأن تغيير رتب حروف الكلمة هو في أصله تغيير لاتجاه قراءتها كما لاحظنا ذلك في المثال المذكور في الأحرف الثلاثة : ل ب س . ل س ب . ب ل س . ب س ل . س ل ب . س ب ل .

وإذا لاحظنا أن الجذر الذي يحتل الموقع السادس هو أبعد من الجذر في الموقع الأول . فهذا في الواقع مجرد خداع بصري لان مفهوم البعد يحتاج إلى مفهوم المساحة ، وهذه كما سبق منعدمة في اللغة ،

والصحيح أن الجذر السادس يحتل نفس موقع الجذر الأول إذا كانت لدينا إمكانية القراءة من اليمين واليسار معاً : ل ب س . ولأن القراءة من اليسار إلى اليمين نظام يقع خارج نظام اللغة العربية مثلاً ، لذلك فإن الكلمات أو الجذور التي تقرأ من اليسار إلى اليمين تعتبر مهملة وبلا معنى لانها شذت عن قانون الكتابة المعهودة في العربية أو كل لغة يمينية . وهذا الأمر أن كنا نرفضه ونستنكره عند الوعي به فهو مع ذلك يجري به العمل وبهدوء تام من غير وعي ، ونظراً لمؤهلاته الكبيرة فإن نظام الاشتقاق عوض أن يغير حركة عيوننا العربية المتجهة دوماً من اليمين إلى اليسار ، فيجعلها تتحرك من اليسار إلى اليمين يكتفي بتغيير مواقع الحروف داخل الكلمات .. والملاحظ ان الجذور الستة المذكورة هي في الأصل كلمة واحدة تقرأ قراءات مختلفة ومتعددة من أجل اكتشاف عالمها بأكمله أو الأجزاء الكبيرة منه على الأقل ؛ وذلك لأن الكلمات مفردة ليست هي ذات اللغة وإنما هي نوافذ نطل منها على عالم اللغة ، وفيما يلي نموذج جد بسيط لبعض دلالات ومعاني الأحرف الثلاثة ل ب س –

ل ب س	ل س ب	ب ل س	ي س ل	س ل ب	س ي ل
لباس laps lapse lapses		blouse pelouse bleser blese plus police ابليس paoce	بوصلة bowssole bowsiller بسالة imbecille	سلسل سلب slip sleep solopette صليب صلب	سبيل (سبولة) Symbole simple somplese supplement suplier suplice

		palois plaisir pwslictc ploisanter		célèbse	exemlpe

وسنكتفي هنا بمثال واحد ونختاره في لفظ سبيل وهو الطريق الذي يستعمل للمرور في معناه المادي والمنهج المنظم للحياة في صورته التجريدية .

وقريب من السبيل بهذا المعنى نجد لفظ symbole وهو الرمز والعلامة والشعار ... ولأنه يقال عن كل شعار أنه مثل، فلهذا نجد أن لفظ exmple يشكل لغة واحدة مع symbole ومشتقاته، ولأنه يقال عن كل شعار انه مثل أعلى، فإن صفة العلو في symbole وexemple يمكن ملاحظتها في القول المأثور : ضرب مثلاً : وضرب المثل هو رفعه ونصبه وتعليته حتى يصبح من علوه ظاهراً للجميع. ومن الضرب بهذا المعنى اشتق اسم العلم drapeau الذي هو رمز وشعار كل وطن يرفرف عالياً. ولان ضرب الأمثال ورفعها إلى أعلى يكسبها سمعة وشهرة فلهذا نجد أن لفظ célèbre (مشهور ذائع الصيت...) يشكل لغة واحدة مع exemple symbole ومشتقاتها. ثم نجد إلى جانبه لفظ publiuite (اشهار)..

الأشياء التي تكسب شهرة وسمعة تكون قد توفرت لديها امتيازات تفوقت بها على غيرها، ومن هنا نجد أيضاً لفظ supplement (aire) (إضافي مضاف...) هذه الإضافة والزيادة يمكن ملاحظة حضورها في لفظ لباس، إذ من المعلوم أن اللباس شيء مضاف وزائد عن حقيقة الجسد المادية.

إذا كان ضرب الأمثال يكون عادة للتوضيح والتبسيط فلهذا نجد

من مشـتقات exemple لفـظ بسيط simple، صفـة العلـو فـي سـبيل exempe sympole يمكن ملاحظتها أيضاً في لفظ صليب، ومنـه الفعل صلب بمعنـى علق، وذلك كما في قول فرعون مهدداً : (ولأصلبنكم في جذوع النخل) دون أن ننسى أن الصليب في حد ذاته شعار مشهور..

يمكن ملاحظة صفة العلو أيضاً في لفظ سنبلة إذ مـن المعلـوم أن صفات وخصائص السنابل العلو والارتفاع.

وإذا كان كل سبيل (طريق) يحمل علامات للهداية والإرشاد، فلهـذا نجـد مـن مشتقاته لفـظ بوصلـة bousole وهـي الآلـة التـي يمكـن أن تحـدد للسفن مثلاً في عرض البحر الاتجاه الذي ينبغي أن تسلكه كي لا تتيه.

الحديث عن الهداية والإرشـاد والتوجيـه يقودنـا إلـى الحديث عن لفظ إبليس الذي هو رمز وشعار الإغـواء والتضليل، ومـن هنـا علاقتـه أو بعض علاقاته بلفظي سبيل sympole ومشتقاتهما... إذا تأكدت صفـة العلـو في لفظ سبيل ومشتقاته فإن العلو حاضر بقوة في كـل المرادفـات المعنويـة للسبيل والتي منها :

١ ـ الشـارع وهـو لغـة واحدة مـع الشعار والعـرش، والشـريعة والشعري وهو النجم المذكور في قول الله تعـالى (وأنـه هـو رب الشعـرى) ـ وإلى جانبه نجد لفظ شعار وهي النجوم المذكورة في قول اللـه تعـالى (وإذا العشار عطلت).

٢ ـ ومنهـا الطريـق. وصفـة العلـو فيـه يمكـن ملاحظتهـا فـي لفظ الطارق وهو النجم المذكور في قوله تعالى (والسمـاء والطـارق ومـا أدراك ما الطارق النجم الثاقب)..

٣ ـ ومنها السراط أو الصراط وهو لغة واحدة مع street (شـارع). وصفة العلو فيه يمكن ملاحظتها في لفظ star ولفظ astre (كوكب).

سبيل	symobole	
شارع	شعار (شريعة)	شعري عشار
طريق	طريقة	طارق
سراط	طريقة	astre star

ننتقل الآن لمثال آخر من أجل التنويع ونختاره في الحرفين (ف ن) ومنه الفعل Venier بمعنى جاء وهو يدل على صفة علو كما هو واضح من خلال صورته الاشتقاقية الأخرى وهي لفظ hiveau (مستوى) . ومستوى كل شيء أعلاه .

والمرافق المعنوي الآخر للفعل Vonir يدل بدوره على صفة علو وهو الفعل aviver بمعنى وصل . والصورة الصوتية العربية للفعل aviver هي الريف وهو كل حاجز مرتفع واشتهر استعماله للجبال خاصة .

ويمكن ملاحظة صفة العلو في المرادف المعنوي العربي للفعل venir وهو الفعل تعالى الذي يستعمل بمعنى أقبل ويستعمل بمعنى ارتفع كذلك ... ويدل على هذا بوضوح الفعل طلع الذي يستعمل بمعنى جاء وذلك كما في الأثر الذي يقول فيه الراوي : (بينما نحن جلوس عند رسول الله صلى الله عليه وسلم إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب شديد سواد الشعر لا يبدو عليه أثر السفر ولا يعرفه منا أحد ...) ويبدو من هذا أن الشخص الذي يقبل علينا كأنما هو يصعد في سلالم وأن الشخص الذي يتركنا كانما هو يهبط فيها ...

ومن المشتقات العربية للفعل venir والاسم viveau نجد لفظ أنف وصفة العلو فيه راجعة إلى كونه عضلة بارزة فوق سطح الوجه ، ومنه

يقال " الأنفة والكبرياء ، ومقال منيف وهو الذي بلغ درجة عالية في أسلوبه وأفكاره ، ويدل على عكس هذا المعنى لفظ Naif بمعنى ساذج ...

إلى جانبه نجد لفظ في الذي يجمع في أفنان وهي البراعم والأغصان والعروش التي هي أعلى شيء في الشجرة ، وفي فن الذي يجمع في فنون (arts) وصفة العلو فيه لا تحتاج إلى توضيح ومن المشتقات الأخرى نجد الرقم neuf (تسعة 9) وصفة العلو فيه راجعة إلى كون الرقم 9 هو أعلى عدد في أبجدية الأرقام العشرة (0.....9).

ومن المشتقات الأخرى نجد لفظ نفي (exil) وهو الإبعاد خارج الوطن أو بعيداً عن مسقط الرأس. وهو يحتاج إلى سلطة تقوم بهذا الإبعاد، ومن هنا صفة العلو فيه ... أما صفة الغول في النفي فراجعة إلى كونه بعد في المكان . والملاحظ أن كلا من venin ونفي هما فعلان لحركتين متعاكستين .

والنفي كذلك يستعمل كضد للإيجاب (négation) وأدواته في غير العربية هي (ni. n. no non) ومن صورها الصوتية الأخرى نجد لفظ nine = neuf = تسعة = 9 ⇐ neuf . no ⇐ nin) ⇐ نفي) وإذا نحن قرأنا فاتحة سورة القلم على ضوء هذه الإحالة على أدوات النفي : (ن والقلم وما يسطرون ما أنت بنعمة ربك بمجنون ...) فإن أحد معاني ن سيكون حينئذ هو : لا : no . non وهذا طمأنة للنبي صلى الله عليه وسلم ورد على من يكذبه ويتهمه بالجنون ودفع ذلك عن قلبه الطاهر . ويؤكد معنى النفي الذي في النون (ن) وجود أداة نفي أخرى في النص هي الحرف ما : ما أنت بنعمة ربك بمجنون : (ن ... ما أنت ..) وأداة النفي " ما " هي جواب للقسم : ن والقلم وما يسطرون . وبما أن جواب القسم قد تم بنفي ، فإن فعل القسم أو أداته تكون نفياً كذلك . ويتأكد هذا المعنى من خلال افتتاحية

سورة يسّ التي جاء فيها : (يس والقرآن الحكيم إنك لمن المرسلين) وإذا كان النص الأول ينفي عن النبي صلى الله عليه وسلم، أن يكون مجنوناً أو مجرد مجنون، فإن النص الثاني في سورة يس يؤكد أنه نبي مرسل، والتأكيد ضد النفي، وعلى هذا تكون عبارة يس ضد عبارة " ن " فتكون يس حينئذٍ أداة إيجاب : نعم (يس si. yes ...) وهنا في سورة يس : (يس والقرآن الحكيم إنك لمن المرسلين) يظهر التوافق بين أداتي إيجاب أو تأكيد هما : (يس.. إنك...) وهذا على غرار التوافق الذي بين أداتي النفي في سورة القلم : (ن... ما أنت).

مثال آخر نختاره هذه المرة في الحرفين س ل ومنه السلالة التي تعني من جهة النوع والفصيلة وتعني المختار من كل شيء والمنتقى والمصطفى والعصارة... وتعني أيضاً الشيء القليل والصغير والدقيق..

والصورة الصوتية للسلالة في غير العربية هي لفظ cellule وهي الخلية. ولعل السلالة بهذا المعنى الأخير هو ما جاء في قول الله تعالى : (ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين). (وبدأ خلق الإنسان من طين ثم جعل نسله من سلالة من ماء مهين) وإذا كانت سلالة الماء خلية فإن سلالة الطين تكون ذرة (atame) الأمر الذي يفيد أن الإنسان يمكن أن يكون قد خلق من مجرد ذرة من الطين المنتقى، وذلك على خلاف التفاسير الكلاسيكية المعتمدة حتى الآن والتي ترى أن الانسان قد صنع كما تصنع التماثيل والمنحوتات.

مثال آخر نختاره في الحرفين ب س ، ومنه الفعل بس كما في قوله تعالى في سورة الواقعة : (إذا وقعت الواقعة ليس لوقعتها كاذبة خافضة رافعة إذا رجت الأرض رجا وبست الجبال بسا فكانت هباء منبثا..) ومعنى بست الجبال هو انهدمت وتحطمت وتفسير هذا في الصورة

الصوتية الفرنسية للفعل بس وهي الفعل baisser بمعنى خفض انخفض أحنى إنحنى إندك.. ومعلوم ان انحناء الجبال المرتفعة لا يتم إلا إذا تحطمت وتصدعت واستوت بالأرض. ومن أشكال هذا الاستواء قوله تعالى: (فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا). ومن الصور الصوتية الأخرى للفعل بس نجد الفعل poser بمعنى وضع نصب.. ويفسر هذا قوله تعالى : (أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت وإلى الجبال كيف نصبت وإلى الأرض كيف سطحت).

ومن الصور الصوتية الأخرى بعد الفعلين poser et paiser نجد الفعل passer بمعنى مرّ..... ويفسر هذا قوله تعالى : (وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب).. وقريب من معنى الفعل passer نجد الفعل Pousser بمعنى دفع*... ومن الآيات التي تندرج في سياق هذا المعنى نجد : (وسيرت الجبال فكانت سرابا)، (وتسير الجبال سيرا).

هذه الحركة المضافة للجبال على مستوى النص الديني موجودة كذلك كوصف ذاتي للجبال على مستوى النص اللغوي حيث نجد من مشتقات جبل الدالة على الحركة الفعل جلب بمعنى نقل حوّل ... وذلك كما في جلب البضائع ، وحلب عليه في الحرب طرده أو طارده . ومعروف عند البيولوجيين أن سير الجبال ومرورها مرتبط بالحركة العامة للأرض وقاراتها . والقرآن بدوره قد ربط بين حركة الجبال عند نشأتها وبين تباعد القارات عن بعضها البعض وذلك كما في قوله تعالى في سورة الرعد : (ولو أن قرآناً سيرت به الجبال أو قطعت به الأرض أو كلم به الموتى) ويبقى انفصال القارات عن بعضها البعض المعنى الواضح والمناسب لنص تقطيع الأرض إلى أن يظهر معنى آخر أنسب وأوضح وأجلى ...

مثال آخر نختاره في الأحرف س ب ح . ومنه الفعل سبح وسبّح وهذه العلاقة بين الفعلين يمكن ملاحظتها في علاقة الفعل الانجليزي to wim بالفعل العربي صام ومن مشتقاتهما الأخرى نجد océan أمازون . زمزم . مزن .. سانية * .. ويمكن ملاحظة نفس العلاقة في ثنائية الفعلين (سبح) ناجي (سبّح) ومنهما يشتق الفعل نجا ومقابله في الفعلين nager سبح وسبّح هو الفعل sawver (se) والصورة الصوتية لهذا الأخير في العربية هي الفعل صفّ . ومنه الطير الصافة وهي المحلقة والسابحة في الفضاء ومنه الصوفية والمتصوفة ... ومنه سورة : الصافات التي جاء فيها قول الله تعالى : (وإنا لنحن الصافون وإنا لنحن المسبحون) والاسم مسبحون صورة مكررة للاسم صافون وتفسير له حيث ألمحت الحاء والباء في مسبحون في حرف واحد فانقلبتا صوتيا إلى حرف ثالث هو الحرف الفاء، تماماً كما يمتزج لونان مع بعضهما البعض فينتج عنهما لون ثالث مخالف لأصليه ، وذلك لأن اللغة لها بدورها أصوات وحروف أو أصول ترجع إليها مختلف الأصوات والحروف .....

سبح ⇐ SABAH ⇐ SAPAHA ⇐ SAPHA ⇐ Sawver ⇐ ...

ولأن الفعل sawver هو فعل نجدة وانقاذ إضافة إلى كونه فعل عبادة . فإن النجدة والنجاة في العبادة يمكن ملاحظتها في لفظ الصلاة في صورته الصوتية الفرنسية salut الذي يستعمل للتحية والسلام والسلامة والنجاة والنجدة ...

وفي الخلاصة يمكن أن نسجل وباختصار إلى حين ان السباحة هي حركة العالم والتسبيح هو وظيفته ولأن السباحة والتسبيح يحيلان على عالم الماء . فإن الماء هو هوية العالم وورقة تعريفه التي تصف فيه أهم حركتين وهما : الحركة المادية والحركة الروحية ... *

مثال آخر نختم به ما سبق، ونختاره في الحرفين (ب ع) ومنه البيع والفعل باع vndre ومن الملاحظ ان لغة القرآن تطلق على الدين اسم البيع (بيعة) وذلك كما في قول الله تعالى في سورة الحج : (ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيراً) والصوامع والبيع والصلوات والمساجد ألفاظ مترادفات وهي أماكن العبادة في مختلف الديانات المنزلة...

ونجد أن يوم الجمعة يحمل اسم البيع في صورته الفرنسية vendredi (vendre + di) (di = die = day = ضوء...).

وفي القراءة الفصيحة يصبح يوم البيع هو يوم البيعة وهي العبادة. هذا الأمر يوضحه يوم الأحد في صورته الفرنسية حيث أن الاصل في dimmanche هو (dimange) وهو يوم الأكل وفي القراءة الفصيحة يوم العيد الذي تحضر فيه ألذ وأشهى الاطعمة (fête = فاتحة = دعاء = عيد)*، يوم السبت في صورته الفرنسية بدوره يحمل نفس الدلالة Samedi وهو يعني يوم الصوم الذي هو جزء من كل ويمكن أن ينوب الجزء عن الكل في الدلالة. ومن الملاحظ أن الله قد حرم على اليهود الخروج لصيد الأسماك يوم السبت من أجل الراحة والتفرغ للعبادة ومن هنا نعلم ان معنى الصوم الذي في السبت ليس هو الامتناع عن الأكل وإنما هو التوقف عن العمل. ولهذا كانت الأيام الدينية الثلاثة أيام عطلة وراحة، والسبت في أصله العربي يعني الراحة وهو مشتق من السبات الذي هو أقصى درجات الراحة ويكون ذلك في النوم خاصة.. ومعنى الراحة والعطلة واضح في يوم الجمعة في أصله الانجليزي (fri + day Friday) حيث ان الاصل في fri هو frée الذي يعني الراحة والفراغ...

ومن المعلوم ان العرب في جاهليتهم كانوا يعظمون يوم الجمعة

اعتقاداً لا عملاً. وكذا كان اليهود على علم بمكانته الدينية، وهذه الأصول اللغوية المنحدرة من غير العربية تشهد بالطابع الديني ليوم الجمعة من غير وعي من أهلها. الأمر الذي يفتح لنا فرصة لنتساءل إن كان الناس قد صلوا الجمعة قبل أن يصلوا السبت والأحد ثم عادوا فصلوه من بعدهما أم أن الامر فقط يتعلق بكون خبر يوم الجمعة قد سبق في الوجود مثلما سبقت الأخبار المبشرة بالنبوة الخاتمة قبل بعث الخاتم صلى الله عليه وسلم. ولما كان أهل الكتاب قد حذفوا من نصوص كتبهم الأخبار المبشرة بالنبوة الخاتمة. فإن هذه الأخبار المحذوفة والنصوص التي التوت أعناقها وقطعت رؤوسها قد عادت فنبتت من جديد ولكن هذه المرة في نصوص اللغة وذلك لأن نصوص الوحي هي الصورة الكاملة للغة، وكل من الوحي واللغة يصدق أحدهما الآخر وينتصر له......

معنى الضاد لغة أضداد

في نصوص اللغة تتحدث اللغة عن نفسها بنفسها مفسرة ذاتها ومفسرة للإنسان الذي يقف مستمعاً باندهاش العالم من حوله . اللغة إذن تفسر ذاتها بذاتها كما أن القرآن يفسر بعضه بعضاً . في نصوص اللغة إذن نكتشف مقاصد خطاب لغوي لا دخل للإنسان فيه . لذلك فان هذا الخطاب لا تتحكم فيه شروط ومفاهيم الزمان والمكان والجنس والعرق والسلالة ... عكس ما هو عليه الأمر في كل خطاب بشري ينشئه الإنسان داخل زمان ومكان مجددين وبلون لغوي معين ... وإذا سمحنا لأنفسنا باقتباس المصطلح القرآني جاز لنا أن نقول إن الانسان في لغته لا ينطق عن الهوى لإن اللغة تبدو عالماً طبيعياً يتضمن حقائق عليا ومن مستوى

رفيع لا يوجد لها مثيل إلا في الاكتشافات العلمية الحديثة وفي النصوص الدينية المنزلة . ولهذا السبب فإن اللغة بهذه الإمكانيات تعتبر مرجعاً طبيعيا محايداً ذا مصداقية يصف بصدق واقع العالمين الطبيعي والبشري في مختلف تجلياتهما ، مصداقية يمكن أن تصل إلى مستوى مصداقية المنهج القادر على القيام بمراجعة وإعادة النظر في كيفية اشتغال العقل وإنتاجه للعلوم والمعارف والسلوكات الحضارية . وإن قانون الأضداد الذي عنونًا به هذه الدراسة هو هذا المنهج ذي السؤال . ومفاد هذا القانون أن العقل يتكون من عنصرين متضادين بهما حياته ولا يمكن الفصل بينهما لأن في هذا موته . والعقل عندما يمارس وظيفته يظل حاملاً لأثر هذا التضاد في تكوينه . فيعمل بعمل العقل واللاعقل لأنه يحمل في ذاته مرادفه وضده الذي هو مرادف عكسي وذلك لأن الترادف نوعان : مرادف – مرادف ، ومرادف – عكسي .

أما المرادف المرادف فهو ترادف خالص . وأما المرادف العكسي فهو يجتمع فيه الترادف والتضاد حقيقية أو وهما في بنية واحدة لا يظهر فيها التركيب المزدوج إلا إذا سلطنا عليها أشعة مجهر .

ونحن لا نراعي في العقل هذا التركيب المفخخ ، وإنما نأخذه على أنه ترادف خالص . ولدى العقل جاذبية قوية لكي يغلب جوانبه السلبية على جوانبه الإيجابية ولا يمكنه مقاومة هذا الأمر اعتماداً على مؤهلاته الذاتية ... ولهذا نجد أن العقل يتحرك حركتين مختلفتين : الأولى داخلية وتنطلق من الرحابة إلى الضيق . والثانية خارجية وتنطلق من الضيق إلى الرحابة إلا أن الحركة الداخلية يمكن أن تتظهر في مظهر حركة خارجية وتتظهر هذه في مظهر تلك وتبعاً لهذا نجد ان العقل يضيق في نطاق حركته حينما يعتقد انه بصدد توسيعها ويحد من إمكاناته حينما يعتقد أنه بصدد إثرائها ..

وعلى ضوء هذا يمكن أن نعيد النظر في كثير من المفاهيم التي تؤطر حياة الإنسان ومنها على سبيل المثال مصلحات حرية ديمقراطية حضارة مدنية تقدم تطور حداثة أصالة ......

قاعدة المرادف وضده اقتبسناها من واقع اللغة ، وقد سبق أن سجلنا أن اللغويين القدامى والمعاصرين قد خلصوا إلى أن الاشتقاق كله ترادف أما نحن قد تبين لنا أن الاشتقاق ليس كله ترادف وإنما هو في نفس الوقت ترادف وتضاد ، حيث إن كل كلمة تتكون بنيتها من عنصرين متضادين من منظور ومترادفين من منظور آخر ، ولهذا نجد أن كل كلمة لها مرادف أو مرادفات يمكن أن تكون حقيقة ويمكن أن تكون وهمية تتقمص شخصية المرادف وهي ليست كذلك بل يمكن أن تكون ضداً لا مرادفاً، وهذا هو ما يمكن تسميته بالترادف السلبي أو الفارغ، وكذا الشأن بالنسبة للمرادف العكسي فهو يمكن أن يكون تضاداً حقيقياً ويمكن أن يكون مجرد تضاد وهمي.

ولعلنا الآن نكون قد أدركنا أن خطورة الموضوع يمكن أن تأتي في تفسير الأشياء بأضدادها على أساس أنها مرادفاتها....

هذا باختصار هو مجمل ما نعبر عنه هنا بقانون الأضداد. إنه قانون لأنه نظام مطرد عليه مدار حياة الإنسان بمختلف تجلياتها. وهو يعتبر لهذا السبب موقعاً استراتيجياً خطيراً لرصد حركة التاريخ والسلوك الحضاري...

الهوامش

١- انظر التفاصيل في ابن كثير مع تعليقه على الموضوع عند تفسيره للآيات : ٢٥ ← ٣٨ من سورة البقرة.

٢ - وقريب من معنى الفعل Passer نجد الفعل Pousser..

٣ - وردت كلمة مزن في القرآن على أنها السماء أو سحب وذلك كما في قول الله تعالى في سورة الواقعة (٧٢) " أفرأيتم الماء الذي تشربون أأنتم أنزلتموه من المزن أم نحن المنزلون " .

٤ - من مشتقات الفعل sawver التي لها علاقة بعالم الماء نجد لفظ soif (عطش) .

٥ - دلالة العيد في يوم الأحد وغيره من الأيام الدينية الثلاثة يمكن ملاحظتها في الفرص التي يتيحها لتبادل الزيارات بين الأسر والأقارب والأصدقاء وما يتطلبه ذلك من كرم الضيافة....

* * *

سهرة مع "ثقافة الأسئلة"*

جميل حسن

* مقالات في النقد والنظرية . تأليف الدكتور عبدالله محمد الغذامي - ٢٠٧ صفحات من القطع الصغير . الطبعة الأولى. صادر عن « النادي الأدبي الثقافي » بجدة : ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م .

● - لقد وقعت كتابة الدكتور عبدالله محمد الغذامي في نفسي موقعاً خاصاً؛ إذ أقامت بيني وبينه علاقة حميمة أرجو أن تتعزّز كلّما قرأت له إنتاجاً جديداً .

بدأت صلتي بكتابته عندما قرأت مقالته " تأنيث القصيدة العربية " ، فقلت: هذا كاتب استثنائي . ورحت أبحث عنه فوقعت على كتابه القيّم : "المشاكلة والاختلاف " ؛ فزاد إعجابي به. وراسلته ، فجاوبني ، وتفضّل مشكوراً فأهداني كتابه " ثقافة الأسئلة " . وفور تسلّمي إياه من صندوق البريد أجّلت مشروعاتي القرائية كلّها واصطحبته معي إلى " الضَّيعة " التي أقضي فيها ثلاثة أيام من كل أسبوع أعمل في الحقل نهاراً ، وأخلد للقراءة ليلاً ؛ لا يصحبني ولا يساكنني إلا الكتاب .

وهناك في الضَّيعة أقبلت على " ثقافة الأسئلة " أقرأ وأعيد ، وأتوقف عند كلّ مقالة . بل توقفت في كلّ مقالةٍ عند فِكَرٍ عديدة ؛ وكلها كان يقول لي : " نحن هنا "[1] بصورة استباقية كيلا يفوتني من فائدتها شيء .

وكعادتي.. أمسكتُ قلماً ورحتُ أؤذي الكتاب ذا الطباعة الجميلة، فأخط تحت الجمل ، وأعلّق في الهوامش ، حتى اجتمع لي من ذلك مادّة غنية تفاعلت عندي ، وتفاعلتُ معها ؛ وذلك - فيما أتصور - هو التأثير الذي نشده الدكتور الغذّامي عند قراءة النص[2].

فخدعني الكتاب عن نفسي ، وسهرت معه حتى الهزيع الأخير

من اللَّيل . وليست هذه كلماتٍ للمجاملة ، ولا لأنَّ الكتاب يتيم عصره ؛ فالمبالغات لا أحبها ، وكذا المجاملات ، وإنما لأنني وجدت فيه وفي سابقه " المشاكلة والاختلاف " نمطاً جديداً من النقد كان نقادنا المحدثون قد أوشكوا أن ينسونا إياه بما راكموه أمامنا من أنماط النقد المستعار الذي لم يحسنوا تفصيله على قدّنا . وإنّه لمن " واجب المثقف أن يكسر حواجز التخصص ، ويمدّ جسوره إلى جمهور الناس ليقدّم المعرفة إليهم بخطاب عام يمكن إدراكه دون أن يتنازل الخطاب عن شروطه المعرفية والاصطلاحية " – على حد قوله في مقدمة الكتاب[٣].

وأخيراً ، قلتُ : لابدَّ أن أصبوغ انطباعاتي مشفوعةً ببعض الحوار راجياً أن أقترب بفهمي وتذوقي من عالمه الأدبي ، فإن حصل ذلك فإني – دون شك – سأغتبط .

•

• – تُرى ؟. لماذا اختار لي أستاذنا الجليل " ثقافة الأسئلة " دون سواه ؟. لأنه كان يريدني أن أسأل لا أن أجيب ؟. لكن..

أما قال هو : " إنَّ السؤال هو الذي يقرِّر الإجابة[٤] " ؟. وكم أتمنى – إذا ما سألت – أن يستحقَّ سؤالي غير ما أجاب به أفلاطون سائله عن فائدة الفلسفة : " إنَّ هذا سؤال فاسد "[٥].

يقيناً أني لن أستطيع مجاراة الدكتور الغذّامي في مضماره . فهو صاحب اختصاص ، وأنا قارىء عادي (جمهور الناس) . لكنني أزعم أني مستطيع وصفه في بعض حالاته وهو يغامر على جواد أوشك أن يغترب في أرض عربية أصبحنا فيها " نتكلم بكلامنا ، في كلامنا ، بما ليس من كلامنا "[٦] – كما روى عن ذلك الأعرابي وهو يكلم الأخفش .

المُغري في الكتاب الصّيغةُ التواصلية لخطابه ، وانتماؤه العربي (لا أعني قومياً ، فهذا بديهي ، بل معرفياً) . إذ كلّما عرض لنظرية نقدية حديثة نبش في تراثنا فرأى جذورها عند نقادنا الأُوَل ، وتمسَّك بالمقطع الأخير من جواب ذلك الأعرابي للأخفش ، فقال :

" والعبارة الأخيرة (من كلام الأعرابي) تحدّد الداء والدواء . ذلك لأن المشكلة تكمن بما ليس من كلامنا . وهذا الذي هو ليس من كلامنا هو ما أرهق فهم الأعرابي . ولو حدث أن جاءه اصطلاح لا يفارق ما لديه من كلام لهان عليه الأمر ، وتم حل المشكلة . وهذا هو الحل الذي وجدت نفسي تغريني به ، وهو أن أتكلّم بلغة العرب ، في لغة العرب ، بما هو من لغة العرب . أي أن أسعى لجعل النقد (يتكلم عربي) مثلما تكلمت أرض سيناء وأرض فلسطين . والغاية هي مخاطبة أقوامٍ من العرب يألفون لغتهم وما بها من حسٍّ جمالي ، وحسٍّ انضباطي ؛ ولكنهم يستوحشون من اللغة الخواجة وينفرون منها . ولقد آن الأوان لنا في أن نجعل نقدنا عربياً في اصطلاحه وإجراءاته مثلما هو عربيٌّ في موضوعه "[٧].

ولم يبخل في تقديم الأمثلة والشواهد من تراثنا . كما لم يفتهُ – مع ذلك – أن يقول : " كان من المستحسن أن أقف في هذا الشأن على أفكار كولردج ورولان بارث ، وكلاهما ذو تصورات تفيد في مفهوم النص / الجسد[*] . ولكنني اكتفيت بما في تراثنا لأسبقيته أولاً ، ولأنه أولى بالوقوف مادمنا نتكلم بكلام العرب في كلام العرب بما هو من كلام العرب. في حين يبقى كولردج ذا مرجعية فلسفية ألمانية في تصوراته مع تطبيقاتها على لغته وأدبه الانكليزي ، ويظل بارت

فرنسي اللغة والتطبيق . وهذا لا ينفي أن عمومية الفكرة أقوى من خصوصيتها "[٨] ..

•

• - من الآن فصاعداً سأبدأ الحوار مع الدكتور راجياً أن يتسع صدره لما قد أخالفه فيه ، أو أضيفه على بعض آرائه ، أو أقدم أسئلتي حوله .

مشروعه النقدي الذي وصفه بأنه " مشروع نصوصي يتحرَّك بمصطلحات عربية وبمفهومات عربية "[٩] مشروع جليل ذو أهمية قصوى يتعامل مع النص الإبداعي مباشرة ، لا يحمل إليه ولا يحمل عليه؛ بل يحاوره ويأتي القارىء بحديثه . لكن .. ألا يرى معي السيد الدكتور بأن ثمة نصوصاً يحتاج قارئها إلى التعرّف على عصرها وبيئتها وظروف مبدعيها ومجمل أحوالهم المؤرخة لهم وإذا هيَ لم تشِ بذلك أو تفصح عنه ؟. وقد يكون ذلك ضرورياً لاعتبارات غير خافية .

قد يقول لي : " إنَّ هذا متروك لتاريخ الأدب ، هذا صحيحٌ لا خلاف عليه . لكننا لا نقصد أن يتحوَّل الدَّرس النقدي إلى تاريخ للأدب أو لسيرة الأديب . بل نعنّي إضاءة النص بما يساعد القارىء على فهمه وتذوقه ، أو الانتفاع به . وقد رأينا الدكتور يفعل الشيء ذاته في كتابه " المشاكلة والاختلاف " عندما درس القصائد الثلاث (قصيدة البحتري ، وقصيدة المتنبي ، وقصيدة بشر بن عوانة) . وقد أعطى من هذا الجانب لقصيدة بشر أكثر مما أعطى لزميلتيها ؛ في تقديرنا ، لأن موضوع بشر نفسه كان عنده (وربما عند سواه) موضع تساؤل . ومن هنا دخل إلى حقل الدرس فن المقامات ، وبديع الزمان الهمذاني ، وتميُّز المقامة

البشرية عن باقي المقامات لخصوصية وضعها ، وجهل معظم القراء ذلك الوضع .. وهلمَّ جرّاً.

إنَّ الأخذ بمشروع الدكتور الغذامي عظيم النفع لطلّاب الأدب على وجه التخصيص . ذلك لأنه يعصمهم من حفظ القوالب النقدية الجاهزة التي يمليها عليهم أساتذتهم ، ويحميهم من تشنجاتهم في أثناء الامتحانات ، ويعزّز لهم ثقتهم بأنفسهم ، وينمي لهم شخصياتهم ، ويفتّح ذوائقهم الأدبية . فضلاً عن فائدته العظمى للقارىء المثقف إذْ من شأنه أن يقيم بين القارىء والنص صلة حميمة أساسها الحوار مع النص ، واستنطاقُ لغته بما تكشفه له من خبايا قد لا يجدها في المناهج النقدية الأخرى .

أمّا أن يتحوّل النص الأدبي إلى خارطة مساحة أو جدول إحصاء، أو ترسيمات هندسية ، أو خطوط بيانية ، أو صيغ رياضية لوغارتمية تحت مظلة ما يسميه بعض نقادنا بـ " البنيوية " ، فإن ذلك - حسب رأينا -. ينأى بالنص عن حقيقته ، ويقيم حواجز الغربة بينه وبين قارئه . لأن النص - كما يقول الدكتور - جسد حي له أعضاؤه التي يؤدي كلٌ منها وظيفته التخصصية (لما خلق له بالذات) ، ويسهم في أداء الوظائف العامة للجسد الحي كشريك كامل المسؤولية[١١].

والجسد الحي تستقرأ فيه وظائفه البيولوجية والفيزيولوجية ويبقى جسداً حيّاً . أما إذا جعلناه مادة تشريحية فحسب ، وأدخلنا فيه المباضع ، غادرناه على المشرحة جثة ميتة لا يُنتفع بها .

النصّ الإبداعي أطول من ظله . كلام أبعد من الكلام ، ويوحي بأكثر مما يعطي ، ولو أعطى الكثير . يستعصي على القبض عليه

بكليته، لأنه لم يكتب لقارئ نمطي يأخذ من حظه ويستكفي ، بل هو لجمهور من القراءة قد تتعدَّد دلالاته وتأثيراتـه في بعض نواحيه بتعدّد قارئيه . هذا هو النص المفتوح الذي حدَّث عنه الدكتور في كتاب " المشاكلة والاختلاف " .

ولئن استخدم الدكتور مصطلح " تشريح النص " فما أظنه عنى ما عناه دُعاة البنيوية عندنا ممَّن شككونا بمعلوماتنا عن البنيوية وما يتصل بها أو تتصل به من علم الاجتماع اللغوي والألسنيات وباقي المصطلحات النقدية الوافدة علينا من الغرب .

كما أنَّ أي دراسة نصوصية لا تضع جماليات اللغة وانسجامها ولبوسها لمعانيها وإيحاءاتها ، وذائقة القارئ والفعل المحتمل في نفسه تبقى دراسة ناقصةً لا تتفاعل أو تتعامل مع جسد حيّ .

• - لم يغفل الدكتور الغذامي الأسلوب في دراسته النصوصية ، لكننا كنا نتمنى لو أعطاه قدراً إضافياً ، إذ بالأسلوب وحده تتمايز النصوص ، ويُعرف جيدها من رديئها ، وبه تتحقّق أدبية الأدب . ولنا في القرآن الكريم خير أسوة . فالأسلوب القرآني مُعجز وليس بمعجِّز (بتشديد الجيم وكسرها). هو معجز لأنه فاق الأساليب كلّها وامتنع على التقليد والمحاكاة ، ولكنه في الوقت ذاته قدوة لكل متكلّم أو كاتب ، فجمالية اللغة القرآنية لا تضاهيها جمالية ، ولكنَّ من شأنها أن تحفز من يخاطب غيره (خصوصاً إذا كان هذا الغير جماعة) أن يخاطب بأسلوب جميل مأنوس يشدّ القلوب والعقول معاً . لننظر مثلاً قوله تعالى : " يوم نقول لجهنم هل امتلأتِ وتقول هل من مزيد • وأزلفت الجنة للمتقين غير بعيد "[١٢]. هاتان الصورتان الرائعتان والمتقابلتان اللتان تقشعر الجلود

لأولاهما وتشيع الغبطة بثنائيتهما ، وكلاهما للإنسان الذي لابدَّ أن تهزّا وجدانه بأسلوبهما الساحر . فإمّا معاند يزداد عناداً وأبواب جهنم واسعة لوارديها ؛ وإمّا مؤمن امتحن الله قلبه للإيمان ، وأبواب الجنة أوسع لعاشقيها . (وخير الكلام ما لم يحتج معه إلى كلام)[١٧]. وكلامنا هنا على الآيتين نافلة .

وفي عودتنا إلى لغة البشر ، وأساليب البشر حسبنا أن نوازن بين (طائرة) شوقي (الشيئية) الموصوفة من خارج كأي موضوع بلغة باردة لا دم فيها ولا أعصاب ، و(طائرة) فوزي المعلوف الكائن الحي المنتسب إلى عالم الطيور أو الذي تنسبه الطيور إلى عالمها وتخشاه أيضاً لغرته عنها في الوقت ذاته .

يقول شوقي :

مركب لو سلف الدهر به		كان إحدى معجزات القدماء
نصفه طير ونصف بشر		يالها إحدى أعاجيب القضاء

ويقول فوزي المعلوف :

قال نسرٌ لآخر :

أي طيرٍ هذا ؟

ومَن رفاقُهْ ؟.

إن يكن قد أتى إلينا بخيرٍ

فلماذا

علا زعاقُهْ ؟

ونترك لذائقة القارىء أن تتقرَّى الفوارق بين القولين (الأسلوبين) .

•

• - يقودنا هذا إلى حسن الظنّ الذي جعل الدكتور الغذامي يطلق القول دون كبير تحفظ حين أعلن " أنَّ النصوص الأدبية في غالبها نصوص معطاء منتجة ، وقليلٌ منها العقيم "[١٤].

أصحيح يا دكتور أن شعرنا العربي الحديث ينضوي (بغالبيته) تحت هذا الحكم ؟. إذاً .. لكنتُ أرسلتُ لك أوقيةً من البخور ، ومدحتك بأحلى قصيدة . وأين تذهب - يا شيخنا - بهذا الزبد الطافي فوق مياه شعرنا الحديث ؟.

جميلٌ منك أنَّك " تتعامل مع النص على أنه (بنية) مفتوحة على الماضي ، مثلما أنه وجود حاضر ، ويتحرَّك نحو المستقبل "[١٥].

لكني سائلك : هل هذه النصوص التي تجلد عيونَنا بها الصحف يومياً (بُنى ، أو بُنيَات ولو متداعية) ؟. هل هي حقاً نصوص مفتوحة ؟.

ألا ترى أنها أوهامٌ وهلوساتٌ لا تفتح أبواباً ولا نوافذ ، ولا حتى كوىً ؟. أم نقول إن حسن ظنك هذا ضحية المناهج النقدية الحديثة التي ما رأيتك واقعاً في أسر أيّ واحد منها ؟.

فهل يأمرنا الذوق الأدبي والصدق مع الذات أن نسكت عن مثل هؤلاء فنغريهم بمتابعة الفساد والإفساد ؟.

أنا لا أريد أن أظلمهم أو أظلم أيّاً منهم ، بل ، من على منبرك ، أقول لهم : اتعبوا ، وكدوا ، واقرؤوا ، وجرّبوا ، واحفظوا ، وانسوا ، ثم احفظوا وانسوا ، وانظروا كيف ستصبحون شعراء حقاً !.

لقد أطلنا - فيما أرى - في هذه المداخلة ، ولسوف نطيل قليلاً في تاليتها ، ونختم بعدها بتحية عطرة لأستاذنا الدكتور عبدالله الغذامي.

•

• - كلنا يعلم أنَّ الصَّحافة اليومية لا تتَّسع صفحاتها للمقالات المطوَّلة ، والبحوث المستعصية ، ومع هذا تبقى مسؤولية الكاتب قائمة عندما يتعاطى مع الموضوعات الكبرى التي تستدعي أن يعطيها حقها من البحث والاستقصاء . وقد تصدَّى الدكتور الغذامي في مقالته " ثقافة الأسئلة " لموضوع من أهم الموضوعات الفكرية والأدبية الحديثة . ذلك هو السؤال المشهور : " الفنّ للفنّ ، أم الفنّ للحياة ؟ "[١٦] ، وقد توقّعت أن يقف عنده ويطيل الوقوف لما له من أهمية بالغة وطبيعة خاصة قابلة لأن تتجدّد بتجدد الأحوال والأجيال . بيد أنه أوجز فيه غاية الإيجاز ، واكتفى ببعض الأحكام المطلقة دون تقييد ؛ فعرَّف به قائلاً : " إنه سؤال تسرَّب إلى ثقافتنا المعاصرة ، وشاع فيها ، ولقد أتانا من أوروبا ، وليس له وجود تقليدي عندنا "[١٧] إلى أن قال : " ولو تأملنا نحن - اليوم - هذا السؤال لرأينا فساده لأنّه من المحال أن نجد نصّاً يتخلّص من الحياة تخلّصاً يقطع كلَّ مناحي علاقاته بها .. فالنص ليس إلا شيئاً من أشياء الحياة "[١٨] و" كذلك هو محال أن نجد نصّاً يخلو من الفنّ خلوّاً قاطعاً بحيث ينشطر منه ويستقل عنه استقلالاً يجعله ينتسب إلى الحياة دون الفن ... لأنَّ الفنَّ هو للفنِّ وللحياة معاً "[١٩].

إنَّ هذا كلامٌ إن اختلفنا مع أستاذنا في بعض جزئياته ، فإننا نوافقه في كليّاته ، ولذلك رأينا من المناسب أن نضيف على الموضوع بعض الإضاءات ؛ ولا نعلم مَن أوّل سائل سأل هذا السؤال ، ثم شاع من

بعده ؛ ولكننا نعلم أننا تعرَّفنا عليه كسجالٍ فكري بين طالبي المتعة الجمالية في الفن ، وطالبي المنفعة . ولنحدّد أكثر فنقُلْ : إنَّ سجالاته غدت سجالات إيديولوجية تحكمها خلفيات سياسية . فالذين كانوا يشايعون مفهوم " الفنّ للفنّ " كانوا ينأون عن السياسة ، ويرفضون أن (يسخَّر) الفنّ للإيديولوجيا وصراعات المجتمع ، بينما الفريق الثاني كان يرى أن الحياة تثري العمل الفني . والمسألة عندهم هي مسألة (توظيف) الفن لا (تسخيره) أي كانوا ينشدون من الفن أن يكون متأثراً بحياة الناس ومؤثِّراً فيها . أو كانوا يريدون أن يسمعوا في الفن ومن الفنّ أصداء المجتمع وصراعاته وهموم بنيه ، ويروا انحيازه لقضايا الأكثرية من أبنائه وإيحاء بصيغة التغيير المنشود . ويمكنك أن تسمي هؤلاء بجماعة (الواقعية الجديدة) أو (الأدب الملتزم) ، مع أنَّ كلاًّ من الواقعية الجديدة والأدب الملتزم قد أتى من مصدر مختلف ، فبينما رافقت الواقعية الجديدة الدعوة للإشتراكية أتى الأدب الملتزم من الوجودية . وأوّل ما تعرَّفنا عليه من روايات " جان بول سارتر " وكتبه[٢٩] .

إلا أنَّ المفهومين سرعان ما تعانقا ، ومن ثَمَّ اندمجا عند مفكرينا وأدبائنا حتى صار كلٌّ منهما مرادفاً للآخر .

وقد غالى كلٌّ من جماعة (الفن للفن) وجماعة (الفن للحياة) مغالاة غشّت على المفهومين وعقّدت المسألة حولهما .

فالأوّلون بمجافاتهم الأسلوب الواقعي نأوا إلى عوالم تخص النخبة فقط ، وحتى النخبة تعرَّضت للاصطفاء مذ جنحت الكتابة الشعرية نحو السوريالية والغموض والتعالي على جمهور القارئين . بينما أخذ جماعة الطَّرف الآخر الواقعية الجديدة والالتزامَ قضيةً تبسيطية هبطوا بها إلى مستوى التقرير الإداري والتحقيقات الصحفية ، وصارت الكتابة

عندهم نوعاً من التبشير والدعوة أشبه بالملصقات الجدارية والمنشورات.

•

• - وإنَّ من بين السّجالات التي أثارها سؤال (الفن للفن ، أم الفن للحياة) سجالاً آخر حول سؤال (لمن يكتب الأديب ؟. أيكتب للكافَّة أم يكتب للخاصَّة؟.) . وقد كان هذا السؤال موضوعاً لحوار أثارته مجلة الآداب اللبنانية عام ١٩٥٤ بين الدكتور طه حسين ، والأستاذ رئيف خوري . أما رئيف خوري فقد رأى أنَّ الأديب يكتب للكافة (أو يجب أن يكتب) . وأما طه حسين فقد نأى عن الموضوع المثار ونقله إلى مجال آخر متجاهلاً قصد محاوره ، وقال : الأدب أدب . فحين ينشىء الكاتب أدباً يكون قد توجه إلى جمهور عصره . فإن كان المستنيرون في المجتمع قلّة فقد كتب الأديب للخاصّة ، وإن كانوا هم الأكثرية فقد كتب للكافة . وحتى هذا المكتوب نفسه للخاصة يتحوّل إلى كتابة للكافة في زمن تالٍ تغلب فيه أكثرية المستنيرين .

وإننا في النتيجة عائدون إلى رأي الدكتور الغذامي بأنَّ الفنَّ والحياة توأمان متى فُصل أحدهما عن الآخر دخل في المَوات الفني وأصيب بالعقم . ونعوذ بالله من العقم وآثاره المستقبلية لأنه من أمراضنا المزمنة .

•

• - وختاماً نرى من المفيد توشية مقالتنا هذه في نهايتها برأي أثبته الدكتور رضوان ظاظا في مقدمة كتابه المترجم عن الفرنسية وعنوانه " مدخل إلى مناهج النقدالأدبي "(***) فقال :

" والنقد الأدبي ليس ، كما يتصوّره البعض ، قيّماً مطلقاً على الأدب يحيله إلى الحضيض إن شاء صاحبه ، أو يسمو به ويصفّق له إن حلا له الأمر . فالناقد الأدبي الحق هو الذي يتساءل حول العمل الأدبي المتناول ، ويرحل ككشاف مغامر يقتفي آثاره متسلّحاً بمنهجية واضحة وأدوات استقصاء ملائمة ، يدفعه إلى ذلك حب الأدب والرغبة في تذوقه وفهم آلياته (الدَّفينة أو البيِّنة) وتوصيله موضحاً إلى العامة والخاصة "(٢١).

وهذا ما عاينّاه فعلاً في نقد أستاذنا الدكتور عبدالله محمد الغذامي . فتحية منا إليه ، راجين أن نوفّق إلى قراءة آثاره كلها والانتفاع بها .

الهوامش

١ – ص ٣٣ – " عبارة مصرية طريفة نسمعها دائماً في المسلسلات المصرية " .

٢ – ص ٣٠ " ثقافة الأسئلة " .

٣ – ص ٩ " ثقافة الأسئلة " .

٤ – ص ٨٧ " ثقافة الأسئلة " .

٥ – ص ٨٧ " ثقافة الأسئلة " .

٦ – ص ٩٤ " ثقافة الأسئلة " .

٧ – ص ٩٥ / لاحظ الدقة والمسؤولية في قوله : " يألفون لغتهم وما بها من حسن جمالي وحسن انضباطي .

٨ – ص ٩٩ – ١٠٠ .

• – الفقرة منقولة من مقالته لكي يتكلم النقد بالعربية . النص / الجسد ص ٩٤ – ص ١٠٠ .

•• – الخطوط تحت الكلام الأخير من وضعنا لأهميته .

٩ – ص ٩٥ .

١٠ – انظر كتاب " المشاكلة والاختلاف " – القسم التطبيقي .

١١ – انظر مقالة " تشريح النص " من ص ١٠١ إلى ص ١١٠ " ثقافة الأسئلة " .

١٢ – سورة ق ، الأيتان ٣٠ و ٣١ .

١٣ – ثقافة الأسئلة ص ٩٥ .

١٤ – ثقافة الأسئلة ص ١١٣ .

١٥ – ثقافة الأسئلة ص ١١٣ .

١٦ – ثقافة الأسئلة ص ٨٥ .

١٧ – ثقافة الأسئلة ص ٨٨ .

١٨ – ثقافة الأسئلة ص ٨٨ .

١٩ – ثقافة الأسئلة ص ٨٩ .

٢٠ – من روايات سارتر وأعماله المسرحية المشهورة (دروب الحرية ٣ أجزاء – الدّوامة – الذباب – الأيدي القذرة) ومن كتبه المشهورة أيضاً كتاباه : الأدب الملتزم – ما الأدب ؟.

••• – الكتاب من سلسلة عالم المعرفة – الكويت عدد ٢٢١ آيار ١٩٩٧ .

٢١ – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص ٧ .

* * *

موسم الهجرة إلى الشمال :

حوارية الراوي ومصطفى سعيد

فخري صالح

لا أعرف رواية عربية أثارت من
الجدل والأسئلة مثل ما أثارته
رواية الطيب صالح موسم الهجرة
إلى الشمال التي ظلت خلال ما
يزيد على ربع قرن من الزمان
هدفاً للتحليل والتساؤل حول الرسالة التي تحملها وطبيعة العلاقة بين بنيتها الروائية ومحمول هذه البنية. مثلها مثل رواية جيمس جويس يوليسيز استطاعت موسم الهجرة إلى الشمال أن تستثير من التحليلات والقراءات الإنطباعية والدراسات والنصوص السابرة المتفحصة والأسئلة التي تدور حول علاقة بنية الرواية بخطابها، وصوت الراوي بما يروي عنه، إلى أن تجمع لدينا تراث نقدي ضخم متصل بهذه الرواية المثيرة للجدل أكثر من غيرها من الروايات العربية التي كتبت خلال نصف القرن الماضي.

وفي هذا السياق تبدو موسم الهجرة إلى الشمال مبنية بطريقة تهدف إلى إثارة الالتباس لدى القارىء وتأجيج نار الصراع في الرواية إلى الدرجة التي تنتقل فيها عدوى القلق وافتقاد الأجوبة إلى داخل عدد من شخصياتها المركزية. تبدأ الرواية بصوت الراوي، لا بصوت مصطفى سعيد، حيث يصف هذا الراوي المشارك، بمعنى أنه شخصية من شخصيات الرواية تقوم بالرواية، رحلة عودته إلى الوطن بعد انتهاء الدراسة. وتذكرنا هذه البداية بعدد من الروايات التي عالجت رحلة الدراسة في الغرب وانعكاسات هذه الرحلة على حياة الشخصيات الروائية التي وُصفت تجربتها في لقاء الغرب بالشرق عبر نصوص

روائية شخصت دهشة الشرق في حضرة الغرب المتفوق[1]. لكن هذه البداية الملتبسة لا تلبث أن تحيلنا بعد قليل من الصفحات إلى حكاية " مصطفى سعيد "، ذلك الرجل الغامض الذي ظهر فجأة في قرية منسية من قرى السودان. إن الراوي الذي ظهر في الصفحة الأولى من العمل ليقص علينا حكاية عودته من الدراسة يتحول إلى عين مراقبة، إلى مجرد راوٍ مشارك تُغير حكاية مصطفى سعيد طبيعة نظرته إلى العالم وتبلبل السكينة التي كان يتمتع بها، رغم أنه مثله مثل مصطفى سعيد كان طالباً في الغرب في الفترة التي كانت فيها بريطانيا تحتل وطنه.

يقوم الراوي في موسم الهجرة إلى الشمال إذن بدور المتلقي للحكاية. إنه بمثابة العينة الاختبارية الأولى التي يعمل الكاتب على تفحص تأثير مادته الروائية على ضوء ردود أفعالها. وبدلاً من أن يقوم الراوي بإفساح المجال لمصطفى سعيد لكي يروي حكايته فإن صوت الراوي يعمل على تقطير الحكاية وتقطيعها وجعلها جزءاً من سياق الحكاية الشخصية للراوي. إن هذا الأسلوب في السرد، والتصاق الراوي بالمروي عنه، يذكر المرء بعلاقة مارلو بكيرتز في قلب الظلام لجوزيف كونراد، حيث تصل إلينا حكاية كيرتز من خلال صوت مارلو ووعيه للحكاية[2].

توفر هذه التقنية الأسلوبية، أي إيصال الحكاية عبر راوٍ مشارك يقص على القارىء انعكاسات حكاية الشخصية عليه هو نفسه، نوعاً من التشويق واستثارة فضول القارىء، إضافة إلى ما توفره من بنية تقوم فيها رؤيتان للعالم : رؤية مصطفى سعيد لطبيعة

الصراع مع الغرب ، ورؤية الراوي إلى طبيعة هذا الصراع من خلال حكاية مصطفى سعيد لا من خلال تجربة الراوي الشخصية أثناء سنين دراسته في بريطانيا . والمثير في هذه التقنية الروائية هو أنها تضمن توتر وعي القارىء مثل قوس على مدار صفحات الرواية . ولعل تلك العلاقة التي أقامها الكاتب مع قارئه هي ما أعطى موسم الهجرة إلى الشمال قوة دفعها الثابتة وقدرتها على استقطاب اهتمام القراء طيلة ما يزيد على ربع قرن. لا أريد القول بالطبع أن أهمية موسم الهجرة إلى الشمال تنبع مما توفره من عناصر تشويق وقدرة على شد انتباه القارىء وتعليق حواسه بما يرويه له الراوي، لأن اية رواية بوليسية تستطيع أن تفعل ذلك، لكن ما أريد قوله هو أن طبيعة علاقة الراوي بالمروي عنه (مصطفى سعيد) هي التي تحدد كيفية تشكل هذا العمل الروائي، وكيفية تأثيره على قارئه ، وطبيعة الرسالة التي يحملها النص. وهكذا تعمل الصفحات الأولى التي يروي فيها الراوي عودته من أوروبا بعد انتهائه من الدراسة على تدشين علاقة ملتبسة بالقارىء. سيُفترض استناداً إلى كلام الراوي عن عودته أن الراوي هو الشخصية المركزية التي تتكلم عن تجربتها في الرحيل والعودة والشوق الجارف إلى الاندراج في حياة القرية التي غاب عنها الراوي " سبعة أعوام على وجه التحديد[٣] للدراسة في أوروبا. لكن هذه العلاقة بالقارىء ستظل ملتبسة إلى الصفحات الأخيرة من الرواية لأننا لا نصادف في رواية الراوي أية إشارات إلى أيام الدراسة ، إلى أوروبا وطبيعة عيشه فيها، كأن الراوي يؤثر بذلك أن يحكي حكاية مصطفى سعيد التي استطاعت أن تغيره أكثر مما غيرته رحلة

الدراسة. برغم ذلك فان الراوي يقدم في الصفحة الأولى من الرواية إشارة غامضة إلى وعيه بالغرب وتجربته الذاتية خلال الدراسة ، إشارة إلى نفوره من الغرب وحنينه الدائم الملح الذي كان يشده إلى العودة .

" عدت إلى اهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم في أوروبا . تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى. المهم أنني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل. سبعة أعوام وأنا أحن إليهم وأحلم بهم، ولما جئتهم كانت لحظة عجيبة أن وجدتني حقيقة قائماً بينهم، فرحوا بي وضجوا حولي، ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجاً يذوب في دخيلتي، فكأنني مقرور طلعت عليه الشمس. ذاك دفء الحياة في العشيرة، فقدته زماناً في بلاد (تموت من البرد حيتانها)." (ص : ٥).

إذا كان " المتكلم في الرواية "، حسب ميخائيل باختين، " هو دائماً، وبدرجات مختلفة، مُنتج ايديولوجيا وكلماته هي دائماً هي عينة ايديولوجية[٤]"، فان الراوي في موسم الهجرة إلى الشمال يحدد في الصفحة الأولى من الرواية طبيعة النظرة إلى العلاقة بالغرب. إن الراوي، رغم أنه يقول لنا ان قصته هي " قصة أخرى "، ينقل إلينا في عبارة مكثفة حكمه على علاقته بالغرب الذي تموت حيتانه من البرد. ثمة رغبة عارمة داخل الراوي لصرف النظر عن حكايته الشخصية. وهكذا فانه سرعان ما يقفز في الصفحات التالية باحثاً عن سر مصطفى سعيد الذي لفت انتباهه بين المستقبلين وجهاً لا يعرفه ولكن

صمته يثير الفضول. يوفر هذا الصمت اللافت وامتناع مصطفى سعيد عن سؤال الراوي عن أوروبا كبقية أهل البلد تحفيزاً خاصاً لمسير الحكاية. بدءاً من هذا المشهد سيعمل الراوي على فض السر الذي يتعلق حول هذا الرجل المجهول الغريب عن القرية الذي يبدو شديد الاختلاف عن أهل البلد. إن مصطفى سعيد يدخل مسرح الأحداث بطريقة تهيىء لنسيان حكاية الرواية الشخصية التي يجري إهمالها من قبل الراوي لصالح حكاية مصطفى سعيد التي تبدو أكثر إثارة وقدرة على توجيه أحداث الرواية. يتراجع الراوي المشارك إذن إلى خلفية المشهد لتبدأ حكاية مصطفى سعيد في الاستئثار باهتمام القارىء. وفي انزياح الحكاية عن مسارها تعبير عن رغبة الكاتب في إقامة علاقة توتر بين الراوي وما يروي عنه، وذلك من خلال تقديم حكم الراوي على علاقته بأوروبا، كما رأينا في الصفحة الأولى، ثم امتناع الراوي عن إخبارنا قصته مفضلاً متابعة حكاية مصطفى سعيد الذي انكشف له بالصدفة عندما بدأ يستظهر أبياتاً شعرية انجليزية.

إن الكاتب، في ترتيبه أحداث قصته، يقلب صفحات الحكاية بطريقة تخلق توتراً مدهشاً في العلاقة بين الراوي ومصطفى سعيد، وبين ما يرويه الراوي والمتلقي[٥]. وفي هذه البؤرة من التوتر والرغبة في معرفة الحكاية تتكشف للراوي والقارىء معاً تراجيديا مصطفى سعيد وحياته السابقة التي تلقي بظلها القاتم على أيامه الأخيرة التي فضل أن يعيشها في تلك القرية النائية من قرى السودان. لكن المثير للإنتباه هو أن الراوي نفسه يعمل على تقطيع الحكاية إلى أجزاء ويمررها إلى القارىء بطريقة تجعل الأخير أسيراً للراوي وكيفية نظرته إلى عناصر الحكاية. هاهنا إذن يعمل الكاتب على تقطيع الحكاية مرتين : مرة بحيث

يعيها الراوي، ومرة ثانية إذ يجعل الراوي يقوم بتقطيعها وروايتها للقارىء.

هناك إذن طبقتان للحكاية في موسم الهجرة إلى الشمال : الطبقة الأولى هي تلك التي تتشكل في وعي الراوي، والطبقة الثانية هي التي تتشكل في وعي القارىء. ويتيح هذا النوع من التوزيع، وتصفية مادة الحكاية، لخيال القارىء أن يلعب دوراً فاعلاً في إعادة ترتيب شذرات الحكاية. إن قارىء الطيب صالح يشكل معه معنى النص. إنه يشترك معه في تحديد معنى الرسالة التي تتصفى من خلال راوٍ منحاز ضد الغرب[٦] منذ الصفحة الأولى في الرواية.

لا نستطيع في هذا السياق أن نقول إن الكاتب مختبىء خلف الراوي، وإن هناك تطابقاً بين وجهة نظر الكاتب ووجهة نظر الراوي. هناك منشور يصفي الحكاية من خلال صوت الراوي دون أن يكون هناك تطابق في وجهات النظر الثلاث المتمثلة في وجهة نظر مصطفى سعيد ووجهة نظر الراوي، وأخيراً وجهة نظر الكاتب. وتبدو وجهة نظر مصطفى سعيد، رغم مرورها بمصفاة الراوي، بارزة مهيمنة وتتمثل في نزعة جبرية في الرد على غزو الغرب الاستعماري للشرق بصورة مواربة. فمن خلال انتهاك أجساد النساء الانجليزيات يعتقد مصطفى سعيد أن يحقق الانتصار، ومن خلال الكتابة عن اقتصاد الاستعمار يرى مصطفى سعيد أنه حربه مع الاستعمار تنتهي. لكن هذه الدائرة الجهنمية من شكل العلاقة مع المستعمر تنتهي بالموت والقتل، موت النساء اللواتي " احتل أجسادهن " و " مزق أرواحهن " ، وقتله " جين موريس "، ثم موته الملتبس الذي لا نعلم إن كان حصل أم لا.

إن نظرة مصطفى سعيد إلى طبيعة الغرب تبدو محكومة بالتجربة

الاستعمارية برمتها، رغم أن الرواية لا تهتم كثيراً بإيراد هذا النوع من التفاصيل المتعلقة بالتجربة. ومع ذلك فإن إدراك مصطفى سعيد المحموم لعمق الصدمة الاستعمارية يدفعه إلى اختيار سلاح غريب لإشعال الحرب في عقر بيت المستعمر ! وتلعب عناصر الحرمان الجنسي والعداء التاريخي للغرب والاصطدام المباشر بالرؤية (الإستعلائيّة) للمستعمر في تأجيج هذه الحرب الطقسية التي يخوضها مصطفى سعيد في ساحة معركة وقودها أجساد النساء(٧).

أما وجهة نظر الراوي فإنها تبدو وكأنها تمر بنوع من الشحذ على خلفية حكاية مصطفى سعيد. فبينما نشهد في الصفحات الأولى من الرواية نفوراً من أوروبا التي " تموت من البرد حيتانها "، أوروبا التي صبت " ثلجاً " في " دخيلة " الراوي، فإننا نلاحظ لدى الراوي فيما بعد تفتحاً للوعي بعلاقته المعقدة الباردة بأهله. ينسف مجيء مصطفى سعيد الطمأنينة الهشة التي كان يتمتع بها الراوي لايمانه بعدم تلازم الشرق والغرب في الثنائية التاريخية الشهيرة. يسأل الراوي نفسه :

" هل كان من المحتمل أن يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد ؟ قال إنه أكذوبة فهل أنا أيضاً أكذوبة ؟ انني من هنا. أليست هذه حقيقة كافية ؟ لقد عشت أيضاً معهم، ولكني عشت معهم على السطح، لا أحبهم ولا أكرههم. " (ص : ٥٢).

هل الراوي إذن هو الوجه الآخر لمصطفى سعيد ؟

يطرح الفصل الأخير من الرواية معضلة على القراءة. إن صوت الراوي ملتبس وعلامة التباسه اننا لا نعلم علم اليقين إذا كان هذا الصوت هو صوت الراوي أم صوت مصطفى سعيد. هناك في الحقيقة

إشارات قليلة تحيل على صوت الراوي (الإشارة إلى الحريق الذي أراد إشعاله في غرفة مصطفى سعيد وعدوله عن ذلك، وكذلك الإشارة إلى كون المتكلم ترك مصطفى سعيد يتحدث [في الأوراق أم في الحقيقة ؟ إن هذا التباس آخر]، والإشارة إلى قبرها [قبر حسنة بنت محمود].. إلخ، ص : ١٦٨).

كل هذه الإشارات لا تحول دون القول بأن ثمة غموضاً في هذا الفصل يعود إلى امتزاج صوت الراوي بصوت مصطفى سعيد. ويلخص هذا الفصل الحلول المقترحة ، على مدار العمل الروائي، لهذه التراجيديا المعقدة التي يصرخ فيها مصطفى سعيد " أنا لست عطيلاً. أنا أكذوبة. " (ص : ٣٧).

إن صوت الراوي الملتبس يروي لنا حدث إعادة الرحلة، تلك الرحلة التي يُعاد تمثيلها رمزياً في النهر الذي يتجه شمالاً وجنوباً. ليس الحديث في هذا الفصل مقتصراً على الغرق والنجاة منه، أو الإنتحار والعدول عنه، بل إنه ينصب على تقديم حل لهذه المعضلة المعقدة التي طرحتها الرواية، على حل عُرى الحبكة القصصية التي انْشبكَت منذ الصفحات الأولى للرواية.

تبدو شخصية مصطفى سعيد في هذا السياق وكانها حلّت في شخصية الراوي أو كأن جرثومة هذه الشخصية قد أصابت بعدواها الراوي الذي رأيناه ساكناً مطمئناً قبل تعرفه على مصطفى سعيد وقصته. ويوفر التباس الضمائر في هذا الفصل جدلاً لخيار الراوي وخيار مصطفى سعيد[٨]. وبما أن الرحلة إلى الشمال يُعاد تمثيلها رمزياً في الفصل الأخير من الرواية فإن كلام الراوي عن السباحة " نحو الشاطىء الشمالي " وعزمه "على بلوغ الشاطىء الشمالي " (ص : ١٦٩)، وتلفته

" يمنة ويسرة " فإذا هو " في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب " لا يستطيع و " لن " يستطيع " العودة " (ص : ١٦٩)؛ كل ذلك يعبر عن محاولة إيجاد أجوبة لأسئلة العلاقة بالغرب والهوية والعلاقة بالذات والآخر، وهي الأسئلة التي لم يستطع مصطفى سعيد، في رحيله إلى الشمال وعودته التراجيدية إلى الجنوب، أن يجيب عليها. ولا أظن أن راوي الفصل الأخير الملتبس قد استطاع الإجابة عليها. لقد اكتفى بحل آني سريع :

" سأحيا لأن ثمة أناساً قليلين أحب أن أبقى معهم اطول وقت ممكن ولأن علي واجبات يجب أن أؤديها. لا يعنيني إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى. إذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى. سأحيا بالقدرة والمكر. " (ص ص : ١٧٠ - ١٧١).

لكن في أي سطر نستطيع العثور على وجهة نظر الكاتب[٩]، في تضاعيف أي صوت، في أية إيماءة أو تصريح ؟ أي شخصية من الشخصيات هي الأكثر قرباً إلى صوت المؤلف ؟

إن من الصعب الإجابة على هذه الأسئلة في موسم الهجرة إلى الشمال لأن العالم الروائي مقسوم بين الراوي ومصطفى سعيد. كلاهما يرويان ولكن الراوي يعيد تقطيع كلام مصطفى سعيد ويُدخل حكاية مصطفى سعيد في حكايته الشخصية. أما المؤلف فيكتفي بترك الحوار دائراً بين هاتين الحكايتين علّه يجد الجواب بين الأسئلة المطروحة في قراءات المتلقين. ولربما يكون هذا الشكل من أشكال العلاقة بين الراوي والمروي عنه هو الذي جعل موسم الهجرة إلى الشمال هدفاً دائماً للتحليل الخصب الذي يعيد قراءة هذا العمل المثير للجدل وكأنه يقرأ للمرة الأولى.

هوامش

١ - انظر في تحليل هذا النوع من اللقاء :

فخري صالح، " الرواية العربية والرواية الافريقية : الالتقاء بالغرب واكتشاف الهوية الثقافية "، مجلة الكاتب العربي، مجلة الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب، العدد السادس، دمشق، ١٩٨٣.

٢ - يرى ادوارد سعيد ان ما فعله مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال هو في الحقيقة معكوس ما فعله كيرتز، بطل جوزيف كونراد في قلب الظلام : إن الرجل الأسود يرتحل شمالاً في قلب الاراضي البيضاء. انظر :

Edward W. Said, Culture and imperialism, Chatto and Windus, London, 1993, p. 34.

ويعود سعيد مرة أخرى ليؤكد على طبيعة هذه المرحلة المعكوسة في عمل الطيب صالح قائلاً إن نهر الطيب صالح هو النيل الذي تجدد مياهه شباب ناسه. إن رحلة كيرتز في قلب الظلام يجري قلبها في اتجاه آخر حيث يهاجر مصطفى سعيد، المثقل بميراث الاستعمار، إلى قلب أوروبا، ويمارس عنفاً طقسياً على نفسه وعلى أجساد النساء. إن ادوارد سعيد يُعدّ شخصية مصطفى سعيد صورة مرآوية لكيرتز.

انظر الثقافة والإمبريالية ، ص ٢٥٥ .

٣ - الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٩، ص : ٥.

٤ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم : محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧، ص : ٩٠.

٥ - تقول د. يمنى العيد : " ليست بنية رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " بنية الرواية المحكومة لموقع الراوي الواحد. ربما كان من هنا نمطها البنائي القلق، المحير للقارىء، الصعب عليه وهو الذي اعتاد بنية نمط الانسجام للرواية التي يقرأ ".

يمنى العيد، الراوي : الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص : ١١٢.

٦ - يرى محمد صديق في مقالته " إشكالية المعرفة في الرواية العربية " أن رواية الطيب صالح تقوم باختزال طبيعة العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب إلى " خيارين لا ثالث لهما. الخيار الأول يمثله مصطفى سعيد، ويتلخص في احتضان الغرب بعنف قاتل وانتحاري، الخيار الثاني يمثله الراوي ويتلخص في مقاطعة الغرب مقاطعة تامة ".

انظر : مجلة مواقف، العدد ٧١ - ٧٢ شتاء - ربيع ١٩٩٣، لندن، ص : ١٨٥.

ومن الواضح ان محمد صديق يطابق بين وجهة نظر الكاتب ووجهات نظر شخصياته رغم أن

الكاتب لا يوضح لنا من خلال أي مستوى من مستويات السرد انه يوجه أياً من شخصياته وجهة محددة. إننا لا نعثر في موسم الهجرة إلى الشمال على صوت المؤلف الذي يذوب، كما هو واضح في السرد، ويتوزع على الشخصيات بصورة لا تمكننا من معرفة وجهة نظر الكاتب. ثمة حوارية بين صوت الراوي وصوت مصطفى سعيد بالإضافة إلى طيف كامل من الأصوات الثانوية في الرواية والتي تشكل خلفية الصراع الدائر داخل الراوي، ذلك الصراع الذي أشعل فتيله مصطفى سعيد وذهب.

٧ ـ تعبر د. خالدة سعيد بكلمات كاشفة عن طبيعة مقاربة موسم الهجرة إلى الشمال لموضوعها قائلة : " إنها سبر عمق دراماتيكي لهذه التجربة [تجربة عيش الشرقي في الغرب] لأنها تدور على أشد المستويات حميمية وترسم مأساة روح عنيفة ينهشها جرح تاريخي وحرمان سحيق وظمأ خرافي مما يجعل صاحبها ضحية لغليان سديمي لا يقهر ".

انظر : د. خالدة سعيد، حركية الابداع، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص : ٢٢٣.

٨ ـ لنتذكر في هذا السياق اننا نقرأ في عمل الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال رواية داخل رواية " حيث يجعل صالح الصوت الآخر (الراوي / النقيض لمصطفى سعيد) يقرأ سيرة مصطفى سعيد "، لكن هذا يؤدي في النهاية، وكما رأينا في الفصل الأخير، إلى نوع من تداخل الشخصيتين.

انظر : فخري صالح، أرض الاحتمالات : من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨، ص : ٦٥.

٩ ـ يمكن أن نأخذ جواباً على هذا السؤال المعقد، الذي لا يُحل في النص الروائي نفسه، مما يدلي به الطيب صالح جواباً على استفسارات القراء والصحفيين. يقول الطيب صالح في حوار أقيم معه في جامعة السوربون : الصراع في موسم الهجرة إلى الشمال صراع بين أوهام، لأننا نريد في نهاية الامر أن نقيم علاقة سوية. فنحن كبشر لنا خصائصنا، ولنا مكاننا ووضعنا، ونظرتنا المعينة إلى العالم، وبخاصة إلى أوروبا التي تشغلنا أكثر من أي مكان آخر ".

انظر : مجلة الكرمل، العدد ٩، ١٩٨٣، نيقوسيا (قبرص)، ص : ٢٦٠.

* * *